



Rui Diogo Marques Ferreira

A tradução literária numa perspectiva metodológica:
problemas de tradução em
Le Livre des fuites, de J.M.G. Le Clézio

"Projecto"

Faculdade de Letras
Universidade de Coimbra
Coimbra 2010

Rui Diogo Marques Ferreira

A tradução literária numa perspectiva metodológica:
problemas de tradução em
Le Livre des fuites, de J.M.G. Le Clézio

Projecto de Mestrado em Tradução, especialidade de Francês,
apresentado à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob
a orientação do Professor Doutor João Domingues

Índice

| | |
|--|------------|
| Agradecimentos | i |
| Resumo | ii |
| Résumé..... | iii |
| Introdução | 1 |
| A problemática da viabilidade e eficiência da tradução literária | 4 |
| A revalorização da tradução literária..... | 7 |
| Na senda de uma metodologia da tradução literária..... | 13 |
| > A abordagem funcionalista da tradução | 13 |
| > A metodologia de Christiane Nord | 16 |
| > A aplicação controversa do modelo de Nord à tradução literária | 18 |
| O modelo funcionalista aplicado no âmbito da tradução de um excerto de <i>Le Livre des fuites</i>, de J.M.G. Le Clézio..... | 21 |
| > Análise do texto de partida | 21 |
| - Factores extratextuais | 21 |
| - Factores intratextuais | 23 |
| Tradução de um excerto de <i>Le Livre des fuites</i> | 27 |
| Análise dos problemas de tradução de um excerto de <i>Le Livre des fuites</i> | 71 |
| > Problemas de tradução de ordem pragmática | 72 |
| - A sugestividade dos títulos | 72 |
| - Os paratextos | 73 |
| - O <i>incipit</i> | 75 |
| - O implícito cultural | 78 |
| - A questão da tradução ou não de citações | 79 |
| > Problemas de tradução específicos do par de culturas | 80 |
| > Problemas de tradução específicos do par de línguas | 81 |

| | |
|--|------------|
| - Os nomes próprios | 82 |
| - As interjeições | 85 |
| - A tradução de onomatopeias | 87 |
| - A tradução de palavras com conotações diversas | 87 |
| - As expressões idiomáticas..... | 89 |
| - A tradução de siglas e iniciais | 91 |
| > Problemas de tradução específicos do texto de partida | 92 |
| - A presença de léxico sem contexto definido | 92 |
| - A tradução de textos poéticos | 92 |
| Considerações finais | 95 |
| Referências bibliográficas..... | 97 |
| Referências bibliográficas relativas aos anexos | 100 |
| Anexos..... | |
| > Anexo 1: Biobibliografia de J.M.G. Le Clézio | I |
| > Anexo 2: Traduções das obras de Le Clézio disponíveis em português | XIII |
| > Anexo 3: Prémios literários atribuídos a J.M.G. Le Clézio | XIV |
| > Anexo 4: Mapa de viagens de J.M.G. Le Clézio..... | XV |
| > Anexo 5: Capa de <i>Le Livre des Fuites</i> | XVI |

Agradecimentos

Embora um projecto de Mestrado seja, pela sua finalidade académica, um trabalho individual, há contributos de natureza diversa que não podem e nem devem deixar de ser realçados.

Por essa razão, desejo expressar o meu mais profundo agradecimento a todos aqueles que tornaram a realização deste trabalho possível.

Gostaria antes de mais de agradecer ao Professor Doutor João Domingues, meu orientador, pelo acompanhamento do trabalho, pela disponibilidade demonstrada em todas as fases que levaram à concretização deste projecto, assim como pelas críticas, correcções e sugestões relevantes feitas durante a orientação.

Gostaria ainda de agradecer:

A todos os meus professores do Mestrado em Tradução, pela extrema competência científica e pelo apoio demonstrado durante todo o curso.

A todos os colegas de Mestrado que se interessaram por este trabalho, me apoiaram e me incentivaram à sua concretização.

Aos meus amigos Alexandre Robalo e Stéphanie Ruffier pela valiosa ajuda em apoio bibliográfico que contribuiu para a realização deste projecto.

A todos os meus amigos pelo apoio e incentivo incondicional.

À minha família pelo inestimável apoio, disponibilidade, paciência e, sobretudo, por tudo o que representam para mim.

Mais uma vez, a todos os meus sinceros agradecimentos.

Resumo

Neste trabalho apresenta-se uma tradução de francês para português de um excerto da obra literária *Le Livre des fuites*, do autor J.M.G. Le Clézio, assumindo como princípio norteador da tarefa de tradução o modelo funcionalista de Christiane Nord aplicado a tradução literária. Assim se pretende verificar na prática os aspectos mais e menos eficientes do modelo em questão, problematizando a sua aplicabilidade à tradução literária. Muitos teorizadores da tradução e até mesmo tradutores literários questionam a aplicabilidade de uma metodologia para a tarefa de tradução literária, pois consideram que o texto literário possui características muito próprias, que o tornam semelhante a uma manifestação artística, por conseguinte detentora de um carácter de criação e originalidade. Esta concepção de texto literário põe, então, em causa a possibilidade de aplicação de uma metodologia na sua tradução, pois coloca a seguinte questão: perante o carácter *sui generis* de cada obra, será que se podem aplicar princípios de ordem geral e repetitiva na tradução de textos literários? Do ponto de vista teórico, esta seria a questão-chave deste trabalho. Procura-se responder-lhe aqui, porém, essencialmente através de um exercício prático de tradução literária, mais concretamente através da tradução de um excerto da obra supracitada.

Résumé

Le présent travail repose sur la traduction du français vers le portugais d'un extrait de l'oeuvre *Le Livre des fuites*, de J.M.G. Le Clézio, suivant le modèle de traduction fonctionnaliste, préconisé par Christiane Nord, appliqué à la traduction littéraire. De cette forme, nous voulons vérifier quels sont les aspects les plus efficaces et les moins opérants de ce modèle, tout en mettant en question son applicabilité à la traduction littéraire. De nombreux théoriciens de la traduction et même des traducteurs littéraires mettent en cause l'applicabilité d'une approche méthodologique par rapport au travail de traduction littéraire. En effet, ils considèrent que le texte littéraire possède des caractéristiques propres, qui le rendent semblable à une manifestation artistique, c'est-à-dire, détentrice d'une caractéristique de création et d'originalité. Cette conception du texte littéraire met ainsi en cause la possibilité d'application d'une méthodologie dans sa traduction, puisqu'il met en avant la question suivante : face au caractère singulier de chaque oeuvre, est-il possible d'appliquer des principes d'ordre générale et répétitive dans la traduction de textes littéraires ? Du point-de-vue théorique, celle-ci serait la question-clé de ce travail. Toutefois, nous essaierons d'y répondre ici essentiellement par un travail pratique de traduction littéraire, plus spécifiquement à travers la traduction d'un extrait de l'oeuvre déjà mentionnée.

Introdução

A tradução é uma actividade que viabiliza as comunicações entre pessoas de diferentes línguas e, conseqüentemente, a transmissão de conhecimentos entre culturas diversas, ou seja, trata-se de um processo comunicativo importante em termos civilizacionais.

Contudo, a tradução também pode ter efeitos perversos se não for feita de maneira adequada, isto é, de forma respeitadora dos sentidos contidos no texto original. Ela pode, deste modo, deturpar o conhecimento de uma cultura em relação a outra, criando, em vez de um encontro, um choque cultural.

Por conseguinte, é importante conseguir controlar estes efeitos perniciosos para evitar situações de conflito cultural. Este controlo passa, essencialmente, pela formação dos tradutores, no sentido de lhes conferir instrumentos teórico-práticos para conseguirem evitar este tipo de situações na sua tarefa de tradução. Falar em "formação" implica, em certa medida, a utilização de uma metodologia, isto é, de algo semelhante a princípios de ordem geral e repetitiva.

No entanto, coloca-se aqui questão da aplicabilidade de metodologias à tradução literária, pela própria definição controversa do conceito de "texto literário". Muitos teorizadores da tradução e até mesmo tradutores literários questionam esta aplicabilidade, pois vêem o texto literário como um texto com características muito próprias, que o distinguem do texto não-literário. Enquanto que neste último a predominância da função referencial da linguagem reduz, à partida, a margem de variação subjectiva de significação, no texto literário existe um elevado índice de plurissignificação, pois tanto a forma como o conteúdo assumem nele um papel relevante na transmissão de sentido. Ele chega mesmo a ser considerado uma manifestação artística, por conseguinte detentora de um carácter de criação e originalidade. Cada obra literária é assim concebida como o resultado singular de um processo de escrita criativa numa determinada língua. Esta concepção de texto literário põe, então, em causa a possibilidade de aplicação de uma metodologia na sua tradução, pois coloca a seguinte questão: perante o carácter *sui generis* de cada obra, será que se podem aplicar princípios de ordem geral e repetitiva na tradução de textos literários?

Do ponto de vista teórico, esta seria a questão-chave deste trabalho. A nossa tentativa de resposta dá-la-emos, porém, essencialmente através de um exercício prático de tradução literária, mais concretamente através da tradução de um excerto da obra *Le Livre des fuites*¹, do escritor franco-mauriciano J.M.G. Le Clézio, publicada em 1969, procurando aplicar-lhe uma determinada abordagem metodológica. A escolha desta obra assentou em vários factores: por

¹ LE CLÉZIO, J. M. G.. *Le Livre des fuites*. Paris: Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1969.

um lado, a sua tradução constitui uma tarefa propícia à análise da aplicação de uma abordagem metodológica na realização de opções tradutivas, visto que se trata de um texto literário em língua francesa ainda sem tradução para português, ou seja, o tradutor é aqui obrigado a tomar as suas próprias opções tradutivas, pois não existem outras traduções portuguesas desta obra que o possam ajudar nessa tarefa decisória. A única referência que o tradutor possui à partida é a obra em si e é nesse sentido que se pretende avaliar a abordagem metodológica do tradutor ao texto, sem outros instrumentos auxiliares para além dos que lhe são fornecidos pelo método que adoptou para traduzir. Por outro lado, esta obra possui determinadas características de complexidade criativa (reúne, por exemplo, elementos de prosa e outros claramente poéticos) que representam um verdadeiro desafio à viabilidade da aplicação de uma metodologia na perspectiva da tradução.

Consistindo este trabalho num projecto tradutório, a metodologia escolhida assentou, essencialmente, em princípios do funcionalismo, tomando como referência o modelo de análise textual na perspectiva da tradução, criado por Christiane Nord. Embora não se objective comentar a tradução tomando unicamente como base as teorias funcionalistas, é importante salientar que o próprio conceito de projecto de tradução é deveras central ao funcionalismo, o que representa uma das justificações para a escolha desta abordagem metodológica e não de outra. Por outro lado, a opção pelo modelo de Nord deve-se também ao facto de este ser um método que pretende ser abrangente de todo o tipo de traduções, sendo que a análise à viabilidade da sua aplicação enquadra-se perfeitamente na tentativa de resposta à questão-chave colocada neste trabalho. Verificar-se-á não só em que medida este método é aplicável à tradução literária, mas também em que sentido é que contribui para ajudar o tradutor literário na sua tarefa decisória.

Neste sentido, este trabalho encontra-se dividido, fundamentalmente, em quatro partes: uma primeira secção de análise teórica e reflexiva sobre a tradução literária, nomeadamente ao nível da controvérsia sobre a sua viabilidade e eficiência e da evolução da sua valorização ao longo dos tempos; uma segunda parte sobre os caminhos percorridos até ao surgimento de metodologias da tradução literária, analisando sobretudo a abordagem funcionalista da tradução e os métodos por ela preconizados, entre os quais se enquadra a metodologia criada por Christiane Nord; no terceiro trecho, aplica-se de forma concreta o modelo de análise textual na tradução do *corpus* escolhido; por fim, na quarta e última parte, analisam-se os problemas de tradução encontrados durante a tarefa de tradução do excerto da obra de Le Clézio e comentam-se as opções tradutivas tomadas, finalizando o trabalho com uma reflexão em jeito de conclusões tiradas da aplicação da metodologia funcionalista de Nord à tradução literária. .

De referir ainda que neste trabalho não se aplica o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa. Apesar de ele ter entrado em vigor em Portugal em Janeiro de 2009, decorre um período de transição até 2015, durante o qual ainda se pode utilizar a grafia actual.

A problemática da viabilidade e eficiência da tradução literária

A tradução literária apresenta-se como uma actividade que sempre gerou controvérsias quanto à sua viabilidade e eficiência². Ao longo da História e ao sabor das diferentes filiações teóricas, esta problemática esteve constantemente no centro do debate sobre o acto de tradução. No entanto, hoje em dia, estas questões ganharam um novo destaque e uma maior relevância com o surgimento da era da globalização e do multiculturalismo, em finais do século XX e princípios do século XXI, potenciado pelo grande desenvolvimento dos meios de comunicação.

De facto, assiste-se cada vez mais a uma livre transferência do património cultural³ entre as sociedades contemporâneas, sendo que o principal obstáculo à recepção deste património são as barreiras linguísticas, que dificultam ou impedem mesmo o acesso de uma determinada cultura a outra por não a compreender. É nesta situação que a tradução literária, enquanto mediadora de um bem cultural específico, como é o texto literário, entre duas culturas distintas, representadas por duas línguas diferentes, desempenha assim um papel cada vez mais relevante na abertura da obra literária a outros espaços geográficos e a outros públicos para além da comunidade nacional e cultural que lhe é própria. A tradução permite então "explicar" uma cultura para outra, mas também populariza um conhecimento que antes era elitizado, na medida em que estava apenas ao alcance daqueles que dominavam os dois códigos linguísticos.

Precisamente pela incontestável importância crescente da actividade tradutiva num mundo cada vez mais globalizado, a questão da viabilidade e eficiência da própria tradução torna-se assim mais premente do que nunca, pois a tradução pode deturpar o conhecimento de uma cultura em relação a outra se não for feita de maneira fidedigna para com os sentidos o texto original, e estar assim na origem de um choque cultural.

Falar em "tradução" envolve, num primeiro grau de análise, a transferência de uma mensagem de uma língua, chamada convencionalmente de "língua-fonte" ou "língua de partida", para outra, a "língua-alvo" ou "língua de chegada". Percebe-se então a importância atribuída ao conceito de "língua" durante muito tempo, nas várias abordagens e teorias sobre a tradução. Sem existir neste trabalho a pretensão de aprofundar esta noção do ponto de vista

² O termo "viabilidade" é usado, neste trabalho, como palavra condensadora da eterna problemática da possibilidade ou impossibilidade da tradução e, em particular, da tradução literária, enquanto que, com o termo "eficiência", pretende-se problematizar a questão daquilo que pode ser considerado uma "boa tradução" ou uma "má tradução", deixando antever uma análise à questão da existência de metodologias na tradução literária.

³ O conceito de "cultura" é tomado no seu sentido mais lato, referindo-se tanto aos usos e costumes, como ao património dos artefactos e da História.

semiótico, é de notória relevância tecer algumas explicações relativamente a este conceito, para melhor se entender a sua importância em relação à questão colocada.

A Língua atribui ao conceito de língua características múltiplas que o definem: para além da sua função metalinguística, ou seja, da sua capacidade autoreflexiva, o código linguístico é não só um meio de expressão, como também uma marca de uma identidade cultural e o reflexo de uma visão do mundo condicionada pelo meio ambiente em que é praticada. Neste sentido, a língua não relata somente a realidade mas, simultaneamente, condiciona a nossa apreensão da realidade através de moldes mentais, ou seja, como Leibniz afirma, a língua não é apenas um veículo, mas também uma condicionante do pensamento. (*apud* Steiner⁴, 1975: 78). Pode-se mesmo considerar, como o autor Arie Pos, que o vocabulário de uma língua e de uma cultura é uma maneira de domesticar e economizar a realidade. O que não pertence à realidade cultural fica de fora. O que não se deixa domesticar continua parte de uma natureza desconhecida (POS, 2002: 156)⁵. Não obstante todas estas considerações, Françoise Wuilmart é provavelmente a autora que melhor explica estas múltiplas representações da língua:

*« Toute langue est l'avatar sonore et écrit d'une culture qui s'y décante dans de multiples strates: les plus évidentes étant la grammaire, les phonèmes, la mélodie, les plus subtiles étant l'implicite, l'imaginaire collectif, la gestuelle révélatrice d'une attitude culturelle mentale commune. Tous ces paramètres sont inculqués, instillés au petit enfant qui baigne d'emblée dans ce milieu ambiant sonore et gestuel, et dans les implicites de la langue. Pour lui et dès le départ, la langue est la peau de ce qui le pénètre dans les strates de son apprentissage cognitif et affectif. Peau indissociable de la chair qu'elle recouvre. [...] Dès lors il va de soi que l'on ne s'exprime jamais aussi bien que dans sa langue, elle qui résulte d'une croissance organique et lente, d'un intime processus de fusion entre un vécu et une manière de l'exprimer, manière imposée par le milieu ambiant. »*⁶

As ideias defendidas por Sapir, na sua obra *The Status of Linguistics as a Science*, complementam, neste contexto, as reflexões de Wuilmart:

⁴ STEINER, George. *After Babel*. Oxford: University Press, 1975.

⁵ POS, Arie. "O choque de cultura do tradutor". Adaptação de uma comunicação apresentada na FLUL, no dia 15 de Março de 2001, no âmbito das V Jornadas da Unil. polifonia, Lisboa, Edições Colibri, n.º 5, 2002, pp. 153-172. Disponível em: <http://www.fl.ul.pt/unil/pol5/pol5_txt10.pdf>. Acedido em 18 de Julho de 2010.

⁶ WUILMART, Françoise. "La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil". RiLUnE, nº 4, 2006, pp. 141-150. Disponível em: <http://www.rilune.org/mono4/12_Wuilmart.pdf>. Acedido em 18 de Julho de 2010.

« No two languages are ever sufficiently similar to be considered as representing the same social reality. The worlds in which different societies live are distinct worlds, not merely the same world with different labels attached. »⁷

Dadas todas estas características próprias de cada língua, coloca-se então a questão da viabilidade e eficiência da tradução. Se se tiver em conta que os acontecimentos vividos numa determinada cultura apenas conseguem ser fidedignamente representados pelo código linguístico da cultura em que ocorreram, por todas as razões já explicitadas, isso faria da tradução um acto impossível, no que diz respeito ao seu paradigma de perfeita "fidelidade" à língua de partida. Por conseguinte, a tradução apenas consegue ser viável se for considerada fora deste paradigma de "fidelidade absoluta" ao texto original. Porém, apesar de "imperfeita", visto que nunca representa de forma exactamente igual a realidade transmitida pela língua de partida na língua de chegada, a tradução responde, como já foi referido, a uma necessidade de comunicação intercultural do ser humano e, neste sentido, pode dizer-se que a sua existência fundamenta-se, essencialmente, na transmissão de mensagens entre culturas, sendo que não é preciso que haja necessariamente uma correspondência formal entre estas mensagens, pois o que importa de facto é o seu conteúdo, o seu sentido. Daí que esta "imperfeição" do acto tradutório seja admissível em certo grau, desde que não adultere o sentido da mensagem do texto original.

Esta ideia do acto tradutório enquanto tarefa necessariamente imperfeita, mas de alguma forma viável, marcou sobretudo as teorias da tradução a partir dos anos 1980. No decorrer daquela década, deu-se a chamada "grande viragem cultural", *the cultural turn* (a expressão é de Susan Bassnett), quando os Estudos de Tradução passaram a ser independentes de áreas como a Linguística e a Literatura Comparada e se afirmaram como uma disciplina descritiva e não prescritiva, desnormalizada e liberta de axiologia. (Bassnett, 1993: 171)⁸. Esta viragem representou o corte com dogmas clássicos, como o da máxima fidelidade ao original, pois o próprio conceito de "original" invalida essa fidelidade absoluta: um texto "original" consiste num texto inédito, diferente, inventivo, que não se iguala a nenhum outro e, deste ponto de vista, reproduzir o inigualável seria uma grande contradição. O foco dos Estudos de Tradução passa então a incidir não sobre o original, mas sim no desenrolar do processo tradutivo e nos efeitos da tradução na cultura de chegada.

⁷ SAPIR, Edward. "The Status of Linguistics as a Science". In *Language*, vol. 5, nº 4, Dez. 1929, p. 209.

⁸ BASSNETT, Susan (1993-1994): "Taking the cultural turn in translation studies" in *Dedalus: revista portuguesa de literatura comparada*, nº 3-4. Lisboa: APLL, Cosmos, 171-179.

A revalorização da tradução literária

A alteração de paradigmas proporcionada pelo "*cultural turn*" conferiu à tradução literária uma nova dimensão e um estatuto diferente não só dentro dos Estudos de Tradução, como também ao nível do sistema literário.

Até então, a tradução literária era sobretudo considerada uma actividade menor em relação à autoria original da obra literária, sendo encarada como uma mera cópia ou imitação do original, com uma linguagem hermética e inacessível a uma análise rigorosa ou a uma explicação científica.

Porém, a partir da década de 1980, surge na Holanda uma corrente dos Estudos de Tradução designada por "Escola da Manipulação" (*Manipulation School*), que foi provavelmente a corrente que contribuiu de forma mais decisiva para a revalorização da tradução literária, redefinindo-a conceptualmente, demonstrando que esta, por muito hermética e elaborada que seja a sua linguagem, não só é sempre possível como também culturalmente necessária, e elevando-a a um patamar idêntico ao do texto literário como criação artística.

Os defensores desta corrente, autores como Susan Bassnett, André Lefevere, Theo Hermans ou Gideon Toury, entre outros, fundamentaram a sua concepção de "tradução literária" a partir de dois conceitos-chave, a "manipulação" e a "reescrita", recorrendo, naturalmente, ao contributo de várias outras ciências, como a Linguística, os Estudos Literários, a História, a Antropologia, ou a Economia, entre outras. Hermans, por exemplo, reconhece à Linguística um contributo válido para a tradução, no que diz respeito ao entendimento e ao tratamento de textos não literários, mas critica o alcance muito diminuto das teorias linguísticas, nomeadamente por considerá-las incapazes de lidar com as inúmeras complexidades do texto literário. Para os autores da Escola da Manipulação, o texto traduzido é sempre manipulativo, sempre uma reelaboração de materiais outros, tal como o que dá pelo nome de original fundamentalmente é. A esta reconfiguração pós-estruturalista, alia-se, por exemplo, a metáfora canibalística da vampirização do original pelo tradutor, com que, no Brasil, Haroldo e Augusto de Campos actualizaram o *Manifesto Antropófago*, de 1928 (*apud* Bassnett 1993⁹, 153-155).

Para melhor se compreender os fundamentos desta corrente, importa previamente estabelecer a distinção entre "tradução literária" e "tradução não-literária". A primeira não se situa ao nível da simples comunicação, como a tradução de textos não-literários, em que a predominância da função referencial da linguagem reduz, à partida, a margem de variação subjectiva consentida à leitura. Pelo contrário, a tradução literária constitui um grande desafio

⁹ BASSNETT, Susan. "From Comparative Literature to Translation Studies". In *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1993.

pelo alto grau de subjectividade dos textos de partida, pois estes possuem um carácter fundamentalmente simbólico, apoiando-se em jogos de palavras, metáforas e todo o tipo de metalinguagem que pode resultar em interpretações variadas, de acordo com os propósitos de cada autor. Nesse âmbito, os géneros literários (romance, conto, poesia, etc.) encontram-se submetidos a uma forma mais ou menos rígida de composição, que segue ou não as normas e tendências do seu tempo e da sua cultura, e que, ao ser traduzida para outra língua, não encontra necessariamente a mesma tipologia e o mesmo esquema normativo na cultura da língua de chegada. Todos estes aspectos complicam portanto a tarefa do tradutor, que tem que ter então em conta a peculiaridade deste tipo de textos, em que as questões estético-formais e contextuais são tão importantes como as de conteúdo. João Almeida Flor¹⁰ sintetiza bem todos estes aspectos que o tradutor literário tem de enfrentar no seu trabalho:

« [...] quando se trata de textos literariamente elaborados, o tradutor encontra-se perante estruturas abertas que comportam um elevado índice de plurissignificação, sistemas que, por natureza, são susceptíveis de gerar uma multiplicidade de interpretações, entre si congruentes, sem que seja possível determinar aprioristicamente o limite da aceitabilidade e pertinência absoluta de qualquer delas. »

Neste sentido, a tradução literária pressupõe uma leitura e interpretação prévias do texto original, pois não se traduzem apenas palavras mas também significados e referências entre culturas diversas. O processo tradutivo de uma obra literária encontra-se, por esta ordem de ideias, intimamente relacionado com a Hermenêutica, como campo do conhecimento que investiga os meandros da interpretação. Um dos autores que mais deu destaque a esta relação da tradução com a interpretação foi Hans-Georg Gadamer¹¹. De acordo com este filósofo alemão, a tradução, como qualquer actividade de compreensão humana, acontece por meio de uma interpretação, que é fundamentada no diálogo do tradutor com as questões de que a obra é portadora. Segundo este autor, o tradutor deve deixar-se guiar no seu trabalho tradutivo pelas perguntas e respostas latentes no texto. Através do processo interpretativo, de diálogo com a obra, o tradutor vai construindo a sua própria imagem ou representação do enunciado, de acordo com os pressupostos adquiridos nas suas anteriores experiências de leitura. A tradução tem, por isso, sempre marcas da individualidade do tradutor, que apresenta no seu trabalho a sua

¹⁰ FLOR, João A. "Traduzir — Algumas linhas para reflexão". Revista ICALP, vol. 11, Março de 1988, pp. 16-23. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/traduzir.pdf>>. Acedido em 19 de Julho de 2010.

¹¹ GADAMER, Hans-Georg. "A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica". In: *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 497- 631.

interpretação das várias dimensões e dos plurissignificados do texto original. O processo tradutivo inicia-se com o texto em situação como parte integrante de um sistema de referentes culturais e representa a expressão verbalizada de um autor, tal como é percebida pelo tradutor enquanto leitor, que a recria para uma outra leitura dentro de uma outra cultura. É através deste processo dinâmico que o tradutor renova, revê e reformula constantemente o seu trabalho, enquanto processo e enquanto produto. Pois, como diz Gadamer:

« a tradução de um texto não é um mero redespertar do processo anímico original de sua redação, mas uma reconstituição do texto guiada pela compreensão do que se diz nele. Nesse caso, não há dúvida de que se trata de uma interpretação e não de uma simples co-realização (Mitvollzug). [...] Como toda interpretação, a tradução implica uma reiluminação. Quem traduz precisa assumir a responsabilidade dessa reiluminação » (ibidem: 499-500)

Assim, a leitura e a interpretação representam um modo de reinvenção, de recriação, de "reiluminação" do texto, fenómeno que Flor descreve como:

« [...] um acto alterador pelo qual se exploram as possibilidades e hipóteses de produção do sentido e se seleccionam as que se afiguram capazes de sobreviver ao processo de filtragem inerente à transposição interlinguística » (1988: 18).

Deste modo, e pela inevitável divergência das interpretações suscitadas pelo texto original, fica consagrada a especificidade irrepetível do texto traduzido que, através da escrita, se recontextualiza noutra língua e, por um fenómeno de aculturação, se incorpora no património literário respectivo.

O conceito de “fidelidade” na tradução literária é então desmistificado através desta abordagem. Ele perde a sua acepção primária de tentativa de reprodução do texto de partida e passa a relacionar-se com a inevitável interferência por parte do tradutor, pela sua interpretação e manipulação do texto. O tradutor é entendido como um sujeito inserido num determinado contexto cultural, ideológico, político e psicológico - que não pode ser ignorado ou eliminado ao elaborar uma tradução. Ele tornou-se “visível”, pelas marcas da sua individualidade que deixa inevitavelmente na sua tradução enquanto reescrita/recriação, ao proceder a determinadas escolhas tradutivas. Mas isto não significa que o tradutor destitua o autor do seu papel criador ou que substitua o texto original pela sua recriação. O tradutor passa, sim, a estar ao lado do autor, no espaço literário, com o mesmo tipo de reconhecimento, ou seja, passa também ele a ser considerado o autor de uma obra literária. A opinião da autora Tânia Franco Carvalhal (apud PASSOS) corrobora esta ideia:

« [...] a questão fundamental proposta pela tradução literária é a alteridade e não a semelhança. Não cabe ao texto traduzido ser idêntico, como reprodução fiel do texto primeiro, mas deve ser a concretização de uma das possibilidades que aquele determinado texto tinha de ser. »¹²

A tradução, tal como a obra literária original, dirige-se sempre a um determinado público-alvo, tendo em conta o contexto sócio-cultural, histórico, linguístico e textual em que se vai inserir através da língua de chegada. Estas opções tradutivas são então condicionadas pela necessidade que o tradutor tem de ajustar e manipular o texto da língua de partida de modo a que o texto na língua de chegada corresponda a um determinado público-alvo e ao seu horizonte de expectativas. Na introdução ao seu livro *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, publicado em 1985, Theo Hermans (1985¹³:9) escreve precisamente:

« *From the point of view of the target literature, all translation implies a degree of manipulation of the source text for a certain purpose.* »

A manipulação na tradução diz então respeito às escolhas tradutivas feitas com um determinado propósito. Ela pode revelar-se, essencialmente, através de duas estratégias tradutórias, isto é, a "domesticação" ou a "estrangeirização", terminologia da autoria de Lawrence Venuti (1995¹⁴), que retomou e aprofundou uma ideia já lançada por Schleiermacher em 1813, no texto "*Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*". Na opinião deste último, o tradutor pode optar entre uma de duas opções na sua estratégia de tradução: « ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele » (2001¹⁵: 43). Por outras palavras, o tradutor pode optar por aproximar-se mais da cultura de partida, seguindo o texto original o mais literalmente possível, para dar a seu público a

¹² CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003, p. 227, *apud* PASSOS, Marie-Hélène Parret. *Da Crítica Genética à Tradução Literária: O caminho da (re)criação e da (re)escritura. Anotações para uma Estória de amor de Caio Fernando Abreu*. Tese de Doutorado, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15892/000688177.pdf>>. Acedido em 20 de Julho de 2010.

¹³ HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature - Studies in Literary Translation*. London and Sydney : Croom Helm, 1985.

¹⁴ VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge, 1995.

¹⁵ SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. Trad. Margarete von Mühlen Poll. In Werner Heidermann (org.), *Antologia: Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 1: alemão-português, Florianópolis: Editora UFSC, 2001.

sensação do estrangeiro, ou aproximar-se mais da cultura de chegada, naturalizando o discurso do autor, deslocando-o em direcção ao leitor, numa tradução domesticadora. A opção de Schleiermacher recai claramente sobre a primeira hipótese, a opção estrangeirizante, reconhecendo-a e defendendo-a como uma estratégia política para o fortalecimento da língua e cultura alemãs naquela época. Porém, esta estratégia pode gerar como consequência a sensação para o leitor de estar a ler não um texto estrangeirizador, mas um texto muito mal traduzido. Pym¹⁶ (1995: 5) trata dessa possibilidade:

« The difficulty with this method is that such literalism ('the translation follows the turns taken by the original'), as the highest and most difficult art, comes close to the easiest and most foolish, that of the naïve translationese. Translators risk going too far, betraying themselves and their language. »

A opção de Venuti é consonante com a de Schleiermacher, ou seja, também ele defende uma estratégia de tradução estrangeirizadora, que resultaria na subversão do cânone local, promovendo, consequentemente, a visibilidade do tradutor, por exemplo, pela introdução de estrangeirismos. Contudo, contrariamente a Schleiermacher, Venuti fundamenta a sua opção num posicionamento democrático avesso às práticas hegemónicas naturalizadoras, recorrentes, segundo ele, na cultura anglo-americana. Esta posição de Venuti atribui, portanto, um importante papel social ao tradutor e confere poder à tradução. Enquanto reescrita, pode contribuir para a evolução da literatura e da sociedade, introduzindo novos conceitos, novos géneros e estilos, reformulando cânones, e dando a conhecer culturas. Mas pode também reprimir a inovação, distorcer ou impedir a alteridade, impor a uma cultura dita mais fraca as marcas de valores e princípios de uma outra convencionalmente mais forte.

A tradução literária pode, assim, constituir um poderoso meio de manipulação e controlo cultural, dependendo dos constrangimentos a que o tradutor, voluntária ou involuntariamente se submete e que têm a ver com a sua ideologia, com sentimentos de superioridade ou inferioridade relativamente à língua a partir da qual ou para a qual traduz, do público a que a tradução se destina e das instituições que governam a produção de traduções, bem como das ideologias que lhe estão subjacentes. Como escreveram Bassnett e Lefevere, em 1990, no prefácio da obra *Translation, History and Culture*¹⁷:

¹⁶ PYM, A. "Schleiermacher and the problem of *Blendlinge*". In *Translation and Literature* 4/1, 1995. Disponível em: <<http://www.tinet.cat/~apym/on-line/intercultures/blendlinge.pdf>>. Acedido em 20 de Julho de 2010.

¹⁷ BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, History and Culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990.

« Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and it's positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. »

É através do conhecimento de todas estas dimensões da tradução literária, da forma como ela se processa e dos efeitos que ela pode ter na cultura de chegada, que o tradutor se encontra mais apto a efectuar as suas opções de tradução de modo consciente, assumindo quais são os objectivos da sua tradução e como pretende concretizá-los.

São notórias, portanto, as grandes contribuições de análise teórica que a viragem cultural nos Estudos de Tradução forneceu para o conhecimento mais aprofundado do processo e dos efeitos da tradução e, em particular, da tradução literária.

No entanto, sendo as teorias decorrentes da viragem cultural essencialmente descritivas, elas apontam a necessidade de o tradutor fazer escolhas na sua tradução, mas não indicam como é que elas devem ser feitas, ou seja, não fornecem instrumentos práticos que auxiliem o tradutor nas suas opções tradutórias. De facto, é reconhecida a necessidade óbvia de uma análise textual preliminar ao trabalho de tradução, mas não se refere como é que ela deve ser operada, sendo esta uma crítica apontada geralmente a estas teorias descritivas. Torna-se assim desejável a existência de um modelo de análise textual na perspectiva da tradução que garanta não só a compreensão de um texto e das suas estruturas, mas também o apoio ao tradutor na sua permanente tomada de decisões. A carência de uma metodologia de análise textual deste tipo implica que se recorra necessariamente às teorias funcionalistas da tradução, a partir das quais se contruíram modelos de análise deste género.

Na senda de uma metodologia da tradução literária

- A abordagem funcionalista da tradução

Até finais dos anos 1980, os modelos de análise textual baseavam-se em disciplinas como a Linguística, a Teologia ou os Estudos Literários. Todavia, eles apenas visavam garantir a compreensão e a interpretação do texto, não referindo qualquer tipo de instrumento prático de auxílio à tarefa decisória do tradutor. Esta situação altera-se apenas com o surgimento de uma metodologia de análise criada por Christiane Nord, em 1988, explicada na sua obra *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse* [traduzida para inglês, em 1991, como *Text Analysis in Translation: Theory Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*], e fundamentada nas ideias funcionalistas dos anos 1970, dos teorizadores alemães Hans J. Vermeer e Katharina Reiss.

A abordagem funcionalista da tradução foi iniciada oficialmente por Vermeer, em 1978, através do seu artigo "*Ein Rahmen für eine allgemeine Translationstheorie*". De acordo com Snell-Hornby (2006¹⁸: 52), o epíteto "funcionalista" passou a ser utilizado por influência da obra *Strategie der Übersetzung — Ein Lehr und Arbeitsbuch*¹⁹, de Hönig e Kussmaul, publicada em 1982 e destinada a estudantes de tradução. No sentido de evitar o uso da palavra grega *skopos* (no âmbito da "*Skopostheorie*" ou "teoria do escopo"), utilizada recorrentemente por Vermeer, estes teorizadores preferiram adotar o termo "função", tornando-os conhecidos como "funcionalistas".

Embora o iniciador do funcionalismo tenha sido Vermeer, convém tecer primeiro algumas considerações sobre as ideias de Katharina Reiss, pois os seus trabalhos antecederam os de Vermeer, apontando já para a mudança de paradigmas da tradução que este teórico viria a consumir, e ela alia-se depois a ele na continuação dos estudos funcionalistas da tradução na década de 80. Nord considera mesmo que a obra de Reiss, *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*²⁰, de 1971 (traduzida em inglês, em 2000, sob o título *Translation*

¹⁸ SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.

¹⁹ Cf. HÖNIG, H.G.; KUSSMAUL, P. *Strategie der Übersetzung — Ein Lehr und arbeitsbuch*. Tübingen: Narr, 1982.

²⁰ Cf. REISS, Katharina. *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik: Kategorien und Kriterien für sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*. München: Max Hueber, 1971.

*Criticism: the possibilities and limitations*²¹), inaugura a noção de funcionalismo, contrariamente ao que defende Snell-Hornby. A análise do pensamento de Reiss é também importante noutra perspectiva, visto que a tipologia textual aplicada à tradução, que ela desenvolveu — actualmente considerada obsoleta e jamais associada à teoria funcionalista em si —, é indispensável para que se perceba melhor alguns dos pressupostos utilizados depois por Nord na construção do seu modelo de análise textual.

A tipologia textual proposta por Reiss baseia-se no pressuposto de que o tipo de texto é que determina o método de tradução mais apropriado. Por não considerar a tradução uma operação puramente linguística, mas um processo de comunicação bilíngue, Reiss elabora uma classificação geral de textos e dos seus respectivos métodos. Para a realização desta classificação, a autora considera a função de linguagem predominante, com base nas três funções de Karl Bühler (REISS *apud* RODHES, 2000: 32): representação, expressão e apelo²². A cada uma dessas funções, Reiss associa um tipo de texto respectivamente: informativo (centrado no conteúdo), expressivo (centrado na forma), e apelativo (centrado no apelo). A autora aponta também a dimensão linguística dominante em cada um destes tipos de texto. O texto informativo explora a dimensão lógica da linguagem; o texto expressivo, a dimensão estética; o texto apelativo, a dimensão dialógica (*idem, ibidem*: 26).

No entanto, os textos são formas híbridas nas quais essas funções se entrelaçam. Segundo Reiss, apesar do hibridismo presente no texto, a aplicação desta teoria é possível devido à predominância de uma função no texto e à hierarquia entre elas. No entender de Azenha (1999²³:49), nem sempre é fácil delimitar estas funções, pois um texto político, por exemplo, pode conter inúmeros termos técnicos de uma determinada área humana (economia, arquitectura, jornalismo, etc.), evidenciando uma função informativa, mas procurando simultaneamente ser apelativo.

Para cada tipo de texto, Reiss sugere estratégias de tradução adequadas, sobretudo, à sintaxe. Assim, para os textos informativos, a estratégia deve ser a da invariabilidade da transferência do seu conteúdo, ou ainda da adaptação da estrutura linguística à língua-alvo.

²¹ REISS, Katharina. *Translation Criticism: the possibilities and limitations*. Trad. de Errol F. Rodhes, Manchester: St. Jerome and American Bible Society, 2000.

²² As traduções dos termos aqui utilizados foram retiradas de AZENHA (1999: 42-51), à excepção dos "*operative texts*", que são traduzidos por "textos operativos", mas que aqui se encontram como "textos apelativos" para facilitar a associação à função apelativa.

²³ AZENHA, João. *Tradução, técnica e condicionantes culturais: Primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 1999.

« *the linguistic form of the translation [must] be adapted without reservation to the idiom of the target language; [...] the form of the translation should be essentially oriented to the use of the target language.* » (idem, *ibidem*: 31)

No que diz respeito aos textos expressivos, propõe a "*similarity of form*" e a "*equivalence of esthetic effect*", ou seja, deve-se procurar reproduzir a forma e encontrar uma equivalência de efeito estético. A autora aponta algumas maneiras de conseguir atingir esses objetivos:

« *It is appropriate to render idioms (and proverbs) literally — treating metaphors and especially the author's own metaphors the same way —, and to resort to comparable common expressions in the target language only when this becomes uncomfortably strained or unintelligible.* » (idem, *ibidem*: 37)

Por fim, para os textos apelativos, Reiss sugere o recurso à "equivalência dinâmica" de Eugène Nida²⁴, mas não de forma tão abrangente como este autor propõe²⁵. Na opinião da alemã, este tipo de texto requer muitas vezes mudanças drásticas em relação ao original, pois é fundamental que se atinja o mesmo efeito na língua-alvo que na língua-fonte (*ibidem*, 41).

Reiss reconhece que há situações em que a equivalência nem sempre é possível, mas considera que estas representam exceções. Todavia, esta concessão é o anúncio da mudança de paradigmas nos Estudos de Tradução que se concretizou com Vermeer. Para fazer face a estas situações de exceção, a autora deixou de encarar os tipos de texto como centrais para as estratégias de tradução, passando a colocar a tónica nas noções de "funcionalidade" e de "*special purpose*", ou seja, o elemento determinante do método de tradução a ser adoptado é o seu propósito:

« *The functional category is the guiding principle for judging renderings which are designed to serve a special purpose, and are accordingly intended to fulfill a specific function that is not addressed in the original. Under these conditions, the appropriateness of a translation method should be judged in the light of the special purpose instead of by the text type.* » (idem, *ibidem*: 92)

²⁴ Cf. NIDA, Eugene; TABBER, Charles R. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill, 1969.

²⁵ De acordo com Dorothy Kenny, (1998: 96), a noção de "equivalência dinâmica" de Nida é igual ao conceito de "equivalência pragmática" de Werner Koller, e refere-se aos casos em que as palavras da língua-fonte e da língua-alvo produzem o mesmo efeito nos seus respectivos leitores. Cf. KENNY, Dorothy. "Equivalence". In Mona Baker (org.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998, pp. 96-99.

Foi a partir desta ideia de "propósito", de Reiss, que Vermeer desenvolveu mais tarde a sua *Skopostheorie*, rompendo com os paradigmas da tradução, concedendo uma autonomia maior ao tradutor. A sua teoria enfatiza dois aspectos: a cultura e o escopo. O acto de traduzir, segundo Vermeer (1986²⁶), é uma acção humana, dotada de propósitos e intenções, e inevitavelmente inserida num sistema cultural repleto de particularidades. Para este teorizador, o texto serve, então, um propósito dentro de uma situação comunicativa, logo, o tradutor deve traduzir, e justificar as suas escolhas, de acordo com esse propósito e fazer funcionar o texto dentro da situação requerida na cultura de chegada. O texto de partida representa, nesta teoria, uma oferta de informação. O escopo e a cultura de chegada determinam o método de tradução, o que não significa que uma tradução “palavra por palavra” não possa ser realizada. Na tradução de documentos jurídicos ou no ensino de idiomas, por exemplo, esta forma de traduzir é geralmente necessária. Neste caso, quem solicita uma tradução deve fornecer ao tradutor informações relativamente ao texto e à sua solicitação, denominada, segundo a terminologia de Nord, de "encargo tradutório" (1991²⁷: 30). O texto traduzido deve possuir coerência com a situação comunicativa e com a cultura de chegada, bem como ter uma ligação com o texto de partida, o que Vermeer denomina de coerência extratextual e intratextual.

Em suma, o funcionalismo contempla a tradução como uma comunicação intercultural, na qual texto de partida e texto de chegada pertencem a sistemas culturais distintos e, por isso, as suas funções devem ser analisadas separadamente e de maneira pragmática, levando em consideração sobretudo a situação de recepção de cada um dos textos. Com efeito, os receptores dos textos de partida e de chegada são, indubitavelmente, um dos princípios determinantes do escopo da tradução, visto que um texto é um acto comunicativo que só se completa no momento da recepção. Sob esse aspecto, o tradutor é um produtor de texto que, munido das intenções do produtor de texto da cultura de partida, produz, na cultura de chegada, um novo instrumento comunicativo (*idem, ibidem*: 11).

- A metodologia de Christiane Nord

Christiane Nord retomou as teorias de Reiss e Vermeer em 1988, na sua já citada obra *Textanalyse und Übersetzen: theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*, visando sistematizá-las e aplicá-las tanto à formação de tradutores quanto à aplicação no processo tradutório em si.

²⁶ VERMEER, Hans J. *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Edições Asa, 1986.

²⁷ NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991.

Conhecer a função textual e o encargo tradutório, de acordo com Nord, não abarca todo o processo tradutório. Segundo ela, deve-se realizar a análise do texto de partida, que tem o objectivo de examinar os aspectos que se tornarão problemas na tradução, de modo que o tradutor possa definir estratégias e orientar as suas escolhas.

Neste sentido, a autora apresenta um modelo de análise textual na perspectiva da tradução que pretende ser abrangente de todo o espectro tradutivo e cuja finalidade é estabelecer a função do texto de partida dentro da cultura de partida, para então compará-la à provável função do texto de chegada na cultura de chegada e, por fim, identificar tanto os elementos que serão preservados, como aqueles que serão adaptados na tradução.

O modelo de análise textual de Nord divide-se em duas grandes secções: os factores extratextuais (que podem ser analisados antes da leitura do texto, uma vez que se referem, essencialmente, à situação na qual o texto é produzido e utilizado) e intratextuais (que se referem ao texto em si).

Os factores extratextuais incluem o produtor e o emissor do texto e as suas intenções, o receptor, o meio através do qual o texto é veiculado, o tempo e o local da comunicação, o motivo para a produção do texto e a função textual. Os factores intratextuais, por sua vez, referem-se ao estilo, ao tema e ao conteúdo do texto, para além das suas pressuposições, hierarquias textuais, macro e microestrutura, elementos não-verbais, léxico, estrutural frásica e fonologia. Para cada um destes factores, Nord sugere uma série de perguntas que devem ser respondidas durante o processo tradutório (*apud* LEAL, 2005²⁸: 102-105).

Para além disso, Nord enfatiza que, apesar da distinção estabelecida entre os dois grandes grupos de factores e entre os factores em si, é essencial que a análise de cada factor não se encerre sobre si mesma, mas sim que cada etapa do processo descreva um movimento circular de ida e volta, de modo que uma decisão tradutória faça o tradutor repensar as decisões tomadas anteriormente, e traga implicações para as decisões ainda a serem tomadas.

Uma diferença entre o modelo de Nord e a *Skopostheorie* de Vermeer, como aponta Leal (*idem, ibidem*: 52) é que enquanto Vermeer vê “intenção” como proveniente do iniciador do processo tradutório, para Nord, “intenção” refere-se tanto à intenção que teria dado origem ao texto de partida quanto à intenção dos iniciadores do processo tradutório, sendo que tal intenção, de preferência, deveria ser definida no encargo ou projecto de tradução. Ao mesmo

²⁸ LEAL, Alice Borges. *Funcionalismo e tradução literária – o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos*. Curitiba, 2005. 110 páginas. Monografia (Bacharelato em Letras Inglês-Português, com ênfase nos estudos de tradução,). Sector de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://www.scientiaini.ufsc.br/funcionalismo.pdf>>. Acedido em 22 de Julho de 2010.

tempo que Nord não afirma que a intenção do autor deva ser preservada, essa intenção está relacionada com o conceito de lealdade²⁹ defendido por ela.

- A aplicação controversa do modelo de Nord à tradução literária

Este modelo de Nord fornece, portanto, importantes instrumentos práticos de auxílio ao tradutor no que diz respeito à sua tarefa decisória, constituindo uma metodologia geralmente apreciada pelos tradutores, pois ajuda-os na sua tarefa ao sugerir estratégias para a resolução dos problemas de tradução, dependendo da função a desempenhar pela tradução. No entanto, apesar dos incontestáveis contributos deste modelo para os Estudos de Tradução, ele tem sido alvo de algumas críticas por parte, nomeadamente, de tradutores literários e estudiosos de literatura com interesse em tradução, que refutam a sua aplicabilidade à tradução literária. Estas críticas baseiam-se, essencialmente, em dois aspectos: por um lado, contestam a existência de uma "intenção" em textos literários e, por conseguinte, nas suas traduções; por outro, recusam a ideia da aplicação de qualquer metodologia na tradução de textos literários, defendendo que o carácter único de cada obra não é compatível com a aplicação de princípios de ordem geral e repetitiva.

Todavia, Nord rebate as críticas apontadas ao seu modelo de análise textual, argumentando que este pretende de facto ser abrangente, ou seja, tenciona aplicar-se igualmente a textos não literários e literários, sem qualquer distinção ou adaptação, mas que ele não assume nenhuma atitude prescritiva nem apriorística de resolução para os problemas de tradução; com efeito, determinado problema de tradução pode ter soluções variadas consoante a função a que se destina a tradução em que surge. Deste modo, o carácter original de cada obra literária não é esquecido, pela análise dos factores extratextuais e intratextuais próprios de cada uma, que permite, segundo ela, inferir da intenção do autor, mas tem de ser enquadrado relativamente à função que cada obra vai ter na cultura de chegada, pois o modelo de Nord é orientado sobretudo para o contexto de recepção da tradução. Neste sentido, ao colocar a ênfase na função, Nord torna qualquer tipo de texto, até mesmo o literário, passível da aplicação de uma metodologia, neste caso no que diz respeito à enunciação de princípios gerais de análise textual

²⁹ A autora define lealdade ("loyalty") como sendo "*the responsibility translators have toward their partners in translational interaction. Loyalty commits the translator bilaterally to the source and target sides, taking account of the difference between culture-specific concepts of translation prevailing in the two cultures involved*" (NORD, 2001: 140). Por outras palavras, este conceito remete para uma moderação que deve haver nas adaptações que se fazem na tradução. Trata-se de um convenção sobre o respeito do tradutor em relação à intenção do autor e às expectativas do receptor de chegada num determinado momento.

e à categorização de problemas de tradução. Nord afirma mesmo que não pretende propor um novo modelo de tradução literária, mas que deseja evidenciar que esta não é uma arte que resiste a abordagens teóricas e metodológicas:

« *We give up translations because it is impossible [...] we could carry on translating as we have done up to now, following our intuition and calling the result an equivalent text [...] we could try to set in place a theoretical foundation for literary translation that allows translators to justify their decisions in order to make others (translators, readers, publishers) understand what was done and why.* » (1997: 91)³⁰

Relativamente à crítica sobre a existência de alguma intenção comunicativa na produção do texto literário, Nord (*apud* LEAL 2007³¹: 56) sustenta que mesmo que o texto tenha sido escrito sem nenhuma intenção ou propósito específico, o emissor do texto tem, consciente ou inconscientemente, um público-alvo em mente ao produzir o seu texto, pelo que as suas escolhas textuais ou intratextuais são orientadas para corresponder às expectativas desse público específico. Assim, para ela, se o tradutor conseguir interpretar a intenção que preside ao texto de partida, ele deve procurar reproduzi-la com lealdade, mas, se tal não for possível, o tradutor possui liberdade para alterar a função e até mesmo o efeito do texto, dependendo do encargo tradutório e do público-alvo a que se destina. Todavia, se, como defende Nord, é a recepção do texto (em detrimento da produção) que vai de facto completá-lo, determinando o efeito a atingir pelo texto, não faz sentido colocar-se tanta ênfase na intenção que preside à produção do texto.

Pode-se considerar que o modelo de Nord, na perspectiva da tradução literária, não é perfeito, mas revela-se de facto como um modelo que fornece ao tradutor uma base metodológica orientada para a sua tarefa decisória, permitindo-lhe compreender as escolhas tradutivas de que dispõe e justificar as opções depois tomadas.

Por esse motivo, nos capítulos seguintes do presente trabalho proceder-se-á à apresentação da tradução de francês para português, realizada no âmbito deste projecto de Mestrado, de um excerto da obra literária *Le Livre des fuites*, do autor J.M.G. Le Clézio, assumindo como princípio norteador deste trabalho tradutivo o modelo funcionalista de Christiane Nord. Por uma questão de coerência lógica, serão primeiro apresentados os principais factores extratextuais e intratextuais desta obra, para permitir compreender as especificidades do

³⁰ NORD, Christiane. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St Jerome, 1997.

³¹ LEAL, Alice Borges. *Funcionalismo alemão e tradução literária: quatro projetos para a tradução de The Years de Virginia Woolf*. Florianópolis, 2007. 135 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Alice_Borges_Leal_-_Dissertacao.pdf>. Acedido em 22 de Julho de 2010.

texto em questão e, deste modo, entender os problemas que ele coloca à tradução, problemas esses que serão objecto de uma análise mais aprofundada após a apresentação da tradução do excerto. Assim se pretende verificar na prática os aspectos mais e menos eficientes do modelo em questão, problematizando a sua aplicabilidade à tradução literária.

O *corpus* do *translato* foi escolhido, fundamentalmente, com base em três aspectos: na lógica enunciativa da obra original, no maior grau e variedade de desafios tradutivos colocados *apriori*, e nos condicionalismos de espaço impostos pelas normas de realização deste projecto.

Deste modo, foram seleccionados como elementos para tradução o título, o *incipit*, assim como os primeiros sete capítulos do texto (até à página 53, *inclusive*), composto por um total de 46, o que representa 46 das 285 páginas da obra completa. Considera-se que o excerto escolhido oferece um leque variado de desafios tradutivos, alguns com um elevado grau de dificuldade de resolução; a opção por capítulos seguidos permite ao leitor do *translato* ter referências contextuais importantes para compreender certas decisões tradutórias, apesar dos capítulos possuírem uma certa autonomia entre si. As 46 páginas equivalem a 43 páginas na tradução, facto que se deve principalmente a questões de paginação (transferência do formato "livro de bolso" para o formato página A4), mas que não parece alterar o essencial dos elementos paratextuais da obra original que, como se verá mais adiante neste trabalho, podem também ter um peso importante na apreensão que o leitor tem da obra, tanto na cultura de partida como na de chegada.

O modelo funcionalista aplicado no âmbito da tradução de um excerto de *Le Livre des fuites*, de J.M.G. Le Clézio

- Análise do texto de partida

Factores extratextuais:

Na perspectiva da tradução literária, a análise dos factores extratextuais e intratextuais é importante, segundo Nord, para aferirmos os elementos específicos de cada texto que caracterizam a sua singularidade. A identificação e o estudo destes factores permitem ao tradutor perceber em que bases é que o texto foi construído e quais os dados que assumem particular relevância para o seu funcionamento no contexto cultural em que foi criado. Através desta análise, pretende-se descodificar o texto ao nível dos elementos que lhe conferem sentido, de modo a poder transmitir ao receptor da tradução as informações necessárias para fazer funcionar o translató no contexto cultural de chegada. Por outras palavras, a tarefa do tradutor passa por investigar todo o universo de significação do texto de partida, para examinar os principais elementos portadores de sentido, de forma a saber quais os dados a fornecer ou não ao receptor da tradução para que esta funcione no contexto para o qual se destina.

No sentido de verificar a relevância da análise do texto de partida na perspectiva da tradução literária, neste trabalho procedeu-se então, primeiramente, a um estudo prévio dos factores extratextuais, pois estes pré-existem ao texto, levando o leitor a criar determinadas expectativas sobre ele. Os factores intratextuais foram abordados numa fase posterior, em simultâneo com a leitura do texto.

Os factores extratextuais incluem, como já foi referido na abordagem ao modelo de análise textual de Christiane Nord, o produtor, o emissor do texto e as suas intenções, o receptor, o meio através do qual o texto é veiculado, o tempo e o local da comunicação, o motivo para a produção do texto e a sua função. Procurou-se, então, identificar cada um destes elementos na obra *Le Livre des fuites* que serve de *corpus* a este trabalho.

O produtor e o emissor deste texto estão bem patentes logo na capa do livro, correspondendo à Editora Gallimard e a J.M.G. Le Clézio, respectivamente. A Editora Gallimard é um dos maiores grupos editoriais franceses, fundado em 1911 por Gaston Gallimard, e actualmente dirigida por Antoine Gallimard, neto do fundador. Esta editora cresceu sobretudo através da divulgação no universo francófono dos textos de nomes que se tornariam sonantes na literatura francesa, como Marcel Proust, Jean-Paul Sartre ou ainda George Simenon.

Foi daí que retirou grande parte do seu prestígio junto dos leitores francófonos, estando sempre atenta às tendências literárias e aos novos talentos da sua época. É neste quadro de prestígio que se enquadra o autor da obra em análise, Jean-Marie Gustave Le Clézio, que assina J.M.G. Le Clézio. Este escritor franco-mauriciano iniciou a sua relação com esta editora em 1963, através da edição do seu primeiro livro, *Le Procès-verbal* [O processo de Adão Pollo], que lhe valeu o êxito imediato no panorama literário francês, reconhecido através da atribuição do Prémio Renaudot, um dos mais prestigiosos das Letras francesas. Desde então, a Gallimard e Le Clézio têm sido inseparáveis, entre contos, romances, ensaios, narrativas de viagens, literatura infanto-juvenil, etc., num total de mais de cinquenta livros publicados. Le Clézio é hoje um dos escritores de língua francesa mais traduzidos no mundo. A sua consagração definitiva a nível internacional surgiu em 2008, ao ser-lhe atribuído o Prémio Nobel da Literatura. No entanto, apesar de todo o prestígio e da extensa produção literária deste escritor, apenas oito das suas obras se encontram traduzidas em português (de Portugal), o que faz com que o público luso não esteja, no seu conjunto, tão familiarizado com o seu tipo de escrita nem com as suas temáticas como o público francófono que, ao ser confrontado com o nome deste autor, tem a expectativa de encontrar um determinado estilo e outras características da sua escrita no texto.

O texto em análise foi publicado pela primeira vez em 1969, incluindo-se na Colecção *L'imaginaire* [O imaginário] das edições Gallimard. A identificação desta colecção na capa do livro fornece ao receptor indícios sobre o tipo de livro de que se trata, ajudando-o a criar determinadas expectativas sobre a sua leitura. Ele remete para o universo da ficção, do sonho, do pensamento. O receptor é assim alertado para o mundo em que se arrisca a entrar ao investir na leitura desta obra.

O tempo e o espaço da publicação do texto são também dados relevantes, no sentido de se perceber o contexto histórico-cultural em que a obra foi produzida, pois este tem influência na forma de pensamento e, consequentemente, na escrita do autor. *Le Livre des fuites* foi publicado no final dos anos 1960, uma década que ficou marcada na maior parte sociedades ocidentais, essencialmente, pela expansão da urbanização e pelo desenvolvimento da sociedade de consumo. Nesta época, o individualismo explode e, com ele, degradam-se os valores tradicionais da família. São anos também de grande inquietude e dessorossegos da alma gerados por guerras e revoltas contra a ordem política, social e cultural estabelecidas. Acontecimentos como a construção do Muro de Berlim, a intensificação da Guerra do Vietname, e a Revolta estudantil e operária de Maio de 1968, que começou em França e depois se alastrou a outros países europeus, são bem exemplificativos do quadro turbulento que marcou esta década. É neste contexto que Le Clézio escreve os seus primeiros livros, inclusive *Le Livre des fuites*, o sexto livro publicado pelo escritor desde a sua estreia em 1963. Estas primeiras publicações revelam um autor comprometido com a sociedade e com o mundo em que vive, uma vez que as

suas preocupações se situam no âmbito dos valores humanos. Os seus escritos são de contestação e de revolta, perante a violência do mundo moderno e a barbárie de certos comportamentos humanos. Ele denuncia um mundo urbanizado ao extremo, um mundo que desrespeita a natureza e a individualidade dos seres humanos.

Porém, os seus textos são também, em certa medida, biográficos, pois reflectem vivências e emoções acumuladas ao longo das constantes viagens que fez pelo mundo; são a expressão de um herdeiro da errância. Nascido em França, mas com raízes nas Ilhas Maurícias e em Inglaterra, Le Clézio presenciou os horrores da guerra (testemunhou a Ocupação de Nice, durante a Segunda Guerra Mundial, e as guerras coloniais em África). Estas vivências fizeram dele um severo crítico do colonialismo. Aliás, apesar de ser bilingue, dominando as línguas francesa e inglesa, optou por escrever em francês como forma de oposição simbólica à colonização inglesa das Ilhas Maurícias no século XIX, terra dos seus antepassados e à qual se sentiu sempre muito ligado. São estes discursos diversos (antimarginal, anticonformista, anticolonialista) que são de esperar então no texto em análise. De todas estas inferências se pode tentar interpretar a “intenção” do emissor do texto e a “motivação” da sua produção. Contudo, como estes dois factores carecem de explicitação neste texto, não havendo informações concretas por parte do emissor e do produtor quanto a estes dados, não se aprofundou muito o seu estudo, pois teria sempre um carácter muito subjectivo e pouco fundamentado.

De referir ainda que o texto em análise tem como potencial público-alvo todo o receptor francófono, encontrando-se escrito em francês. Ele é veiculado através do formato “livro de bolso”, que é típico da literatura de viagens, o que é também sugestivo relativamente ao conteúdo do texto.

Factores intratextuais:

Devido a constrangimentos normativos de espaço, a apresentação da análise dos factores intratextuais será feita de forma resumida, limitando-se a alguns elementos considerados essenciais para a compreensão dos fenómenos particulares vinculados à escrita do texto em análise.

Le Livre des fuites (doravante também designado através das iniciais *LF*) narra a história de Hogan, um homem de cerca de trinta anos, nascido no Vietname e residente em França, que, um certo dia, decide viajar pelo mundo sem destino certo. A história passa-se por volta de 1963 porque é referida uma ida ao cinema para assistir ao filme "Corredor do Silêncio", que estreou nesse ano nos Estados Unidos. Hogan não viaja, contudo, para se distrair nem para se enriquecer culturalmente com o conhecimento deste ou daquele país: viaja para testar a sua

vontade e desenvolver a sua consciência. Procura na viagem a “ruptura”, isto é, o esforço constante de solidão e lucidez exigida ao viajante. A sua viagem difere claramente da viagem romântica. Não se trata de uma peregrinação cujo objectivo e etapas são conhecidos e marcados com antecedência, mas sim de uma errância sem fim, de um andar à deriva, sem transcendência nem revelação. Ele dá a volta ao mundo, atravessa inúmeras cidades, mas, a cada etapa, conhece a experiência da repetição. Os nomes das cidades sucedem-se, mas ele encontra sempre o mesmo cenário insípido e desinteressante. A escrita da repetição realça a monotonia do mundo moderno. Para enfatizar a experiência “alienante” do viajante, Le Clézio utiliza muitas vezes a técnica do som cortado: o autor descreve as cenas da rua como num filme mudo e em câmara lenta. As pessoas caminham em grupo nos passeios ao lado dos carros e os seus membros flectem e deflectem como autómatos. Através deste procedimento, o escritor representa de forma hiperbólica a alienação da consciência individual, sobreinformada e simultaneamente negada pelos números e sinais vindos do mundo inteiro.

A viagem à volta do mundo revela ao viajante o dinamismo do sistema ocidental e o desenvolvimento da monocultura industrial à escala planetária. Além disso, este livro mostra que se tornou absurdo opor um Oriente espiritualizado a um Ocidente materialista, pois por toda a parte por onde viaja, Hogan não encontra nenhum contra-modelo em que possa alimentar a sua revolta. Por isso, a volta ao mundo lecléziana é como um aviso: “*C’est l’avenir des hommes que je fuis*” (LF, 242). Assim, pode dizer-se que o viajante possui uma dupla função no texto: por um lado, explica o processo do Ocidente e opõe-se aos seus valores; por outro lado, serve de revelador: as suas viagens constantes mostram a ausência de uma alternativa. A fuga de Hogan surge como uma “*aventure tragique*” (LF, 249), pois não aponta para nenhuma escapatória, expressando uma revolta frustrada. O próprio tema do texto se relaciona com esta ideia, encontrando-se ilustrado de maneira eficaz através da expressão “(à suivre.)” (LF, 285), pois a aventura (tema da obra) não tem fim, apresentando-se como uma partida para o desconhecido.

Le Clézio apresenta a originalidade de ser, ao mesmo tempo, um autor cuja escrita parece límpida, mesmo muito simples para alguns, e um inovador audacioso. Em *Le Livre des fuites*, ele transgride as categorias. Nem ensaio, nem romance, nem poema, e tudo isso simultaneamente. Atente-se nomeadamente à construção formal da obra: ela é composta por 46 capítulos não numerados, mas que se distinguem pela colocação do início da mancha tipográfica sensivelmente a meio da página, ficando a parte superior com um espaço em branco; os episódios e as viagens de Hogan são narrados na terceira pessoa, mas a narrativa não é linear, pois surge entrecortada por poemas em prosa, por citações diversas e, sobretudo, por textos de “autocrítica” devidamente assinalados no início dos capítulos a que dizem respeito. São textos, neste caso, redigidos na primeira pessoa do singular, nos quais o narrador comenta directamente o livro que se escreve sob o olhar do leitor, num discurso metalinguístico sem qualquer ligação

lógica com a acção narrada. Esta estratégia narrativa estabelece uma certa distância entre o leitor e a história narrada das peregrinações de Hogan, destruindo desse modo a unidade da acção.

Neste texto, o trabalho metalinguístico manifesta-se através de uma reflexão sobre a escrita literária e a linguagem: "*Qu'écrire sur la feuille de papier blanc, noire déjà de toutes les écritures possibles?*" (LF, 12), ou ainda "*Comment échapper au roman? Comment échapper au langage?*" (LF, 13). O texto proclama um projecto desconstrucionista que inverte as normas pré-estabelecidas pela instituição literária: pretende-se que ele represente uma fuga contínua. Uma fuga as normas convencionais do romance através da desconstrução, que encontra eco no próprio texto: "*Un roman! Un roman! Je commence à hair sérieusement ces petites histoires besogneuses, ces trucs, ces redondances*" (LF, 54), ou ainda: "*Je veux rompre ce que j'ai créé pour créer d'autres choses, pour les rompre encore*" (LF, 108). A ideia da criação como ruptura é, portanto, aqui enfatizada. Esta ruptura é dotada de um dinamismo perpétuo. O texto auto-normatiza-se deste modo através de um discurso reflexivo que desenvolve sobre si próprio e cria, desde o seu início, um horizonte de expectativas que será preenchido ao longo da narrativa.

De facto, Le Clézio desenvolveu neste texto uma escrita original de viagem, baseada numa estratégia complexa. Por um lado, a escrita de *Le Livre des fuites* é anti-exótica: no lugar de cenas ou sítios detalhados, oferece uma sequência de imagens em bruto, uma projecção de instantâneos. Por outro lado, ele elimina a poesia fácil das “diferenças” entre cenários, insistindo na experiência frustrante da repetição. O escritor substitui o “espírito de geografia”, próprio das narrativas clássicas de viagens, pelo “espírito de velocidade”: o movimento constante do viajante, a sua febre e o seu frenesim de “deslocação” reproduzem o desenvolvimento acelerado do sistema ocidental. No início, Hogan queria, através do seu movimento incessante, romper com a rotina e o aborrecimento, mas a sua fuga ameaça finalmente tornar-se ela própria uma rotina, uma mania, um vício.

No total, *Le Livre des fuites* apresenta-se não como uma reportagem, mas antes como uma constatação. Lança um olhar sobre o mundo moderno, sem contudo propor uma síntese. Oferece à leitura um conjunto de lugares e de trajectos sem ligação, uma montagem de cenas em bruto e de sinais vazios. Le Clézio apresenta cada lugar não como diferente ou longínquo, mas sim como “*un lieu de ce monde, un instant de ce temps irréductibles aux théories et aux schémas*” (LF, 140). Por outras palavras, o autor apresenta uma colagem de lugares todos equivalentes, de fragmentos neutros e imediatos, sem centro definido e sem verdadeira temporalidade.

Expressão mais acabada do espírito pós-industrial, a cidade é o lugar do indiferenciado, da multidão que caminha apressada pelas ruas como uma massa homogénea e uniforme, que impede a emergência da individualidade. As grandes metrópoles devoram a vida, impondo ao

homem um ritmo artificial. É por isso que Hogan escolhe a errância para tentar escapar aos mecanismos e à tecno-estrutura da sociedade contemporânea, especialmente da realidade urbana.

A fuga à realidade é uma constante ao longo do texto, mas ela começa logo no pacto de leitura, que se encontra baseado na imaginação, como se viu através da análise do título da colecção em que esta obra se encontra inserida (ver factores extratextuais). Este poder de imaginação está na origem das formações discursivas espaciais que inauguram o texto, visto que a interrogação enfatiza o imaginário em detrimento do verificável: "*Est-ce que vous pouvez imaginer cela? Un grand aéroport, désert, avec un toit plat, étendu sous le ciel*" (LF, 9). A questão inaugural representa um procedimento que permite, pela resposta que implica, o estabelecimento de um espaço imaginário formado por imagens verbais que escapam à influência do real. O "*vous*" remete para o receptor que será envolvido na construção imaginária do espaço.

A partir da análise dos factores extratextuais e intratextuais, o tradutor fica, portanto, na posse de dados importantes sobre o texto para a realização da sua tarefa de tradução. Estes dados são, na sua maioria, verificáveis, sendo que apenas o factor "intenção" apresenta um carácter relativamente subjectivo e, por isso, de difícil ou mesmo impossível verificação.

Tradução de um excerto de *Le Livre des fuites*:

**J.M.G.
LE CLÉZIO**

**O LIVRO
DAS
FUGAS**

Tradução

de

Rui Diogo Ferreira

Agora deixemos esta cidade e partamos para outro lugar.

(Marco Polo)

Será que consegue imaginar isto? Um grande aeroporto deserto, com um telhado plano estendido sob o céu e, nesse telhado, um rapazinho sentado numa espreguiçadeira a olhar em frente. O ar é branco, leve, não há nada para ver. E, após várias horas, chega o som rasgante de um avião a jacto a levantar voo. O som agudo, gritante, torna-se cada vez mais intenso, como se uma sirene se pusesse a girar cada vez mais depressa na outra ponta do telhado. O som torna-se agora estridente, ruge, ressoa em cada quadrado do telhado, vai até ao cume do céu que transforma de repente numa gigantesca placa de vidro fissurada. Quando o barulho é tão intenso que não deixa lugar para mais nada, surge esse longo cilindro de metal, cor de prata, que desliza acima do solo e sobe lentamente no ar. O rapazinho sentado na sua espreguiçadeira não se mexeu. Observou intensamente, com os seus dois olhos que o ruído insuportável encheu de lágrimas. O tubo metálico descolou do solo, e sobe, sobe. O rapazinho observa-o sem pressas, tem

todo o tempo do mundo. Vê a longa fuselagem cor de prata avançar velozmente sobre a pista de cimento, com todos os seus pneus suspensos a poucos centímetros do solo. Vê os reflexos do céu nas janelas redondas. Vê também as grandes asas abertas para trás, que sustentam os quatro reactores. Das agulhetas escurecidas jorram as chamas, o vento, o barulho do trovão. O rapazinho sentado na espreguiçadeira pensa em alguma coisa. Pensa que um dia, de repente, sem razão, surgirá aquele momento em que o longo cilindro pálido vai rebentar numa única explosão, acendendo na superfície do céu invisível uma mancha vermelha e dourada, banal, silenciosa flor de fogo que permanece ali suspensa por alguns segundos, e depois se apaga, desaparece no meio de milhares de pontos negros. Enquanto a vaga do som terrível se afasta e se enrola nos ouvidos.

O rapazinho então levanta-se e, com um longo movimento mecânico das pernas e dos braços, põe-se a caminhar sobre o telhado plano do aeroporto, em direcção a uma porta por cima da qual está escrito em letras vermelhas

EXIT

e desce os degraus de borracha da escada de aço, até ao centro do átrio do aeroporto. No interior das paredes, o elevador move-se zumbindo; e vê-se tudo, como se fossem paredes de vidro. Vêem estranhas silhuetas mudas, crianças de olhar cansado, mulheres envoltas em sobretudos vermelhos, cães, homens segurando guarda-chuvas.

No átrio, a luz é perfeitamente branca, reflectida por centenas de espelhos. Perto da entrada principal, encontra-se um relógio eléctrico. No seu painel quadrado, pequenas persianas giram rapidamente, substituindo regularmente os seus números:

15 05
15 06
15 07
15 08
15 09
15 10
15 11

Vozes de mulheres falando muito perto dos microfones dizem coisas sem importância. Pessoas aguardam sentadas em banquinhos de couro. Quando se passa em

frente ao raio invisível, as grandes portas de vidro recuam num único movimento, uma vez, duas vezes, dez vezes. Será que consegue, será que consegue imaginar isto?

Consegue pensar em tudo o que acontece na Terra, em todos esses segredos rápidos, nessas aventuras, nessas debandadas, nesses sinais, nesses desenhos pintados no passeio? Correu por esses campos de erva, ou então por essas praias? Será que comprou laranjas com dinheiro e observou manchas de óleo moverem-se à tona da água nas bacias dos portos? Viu as horas num quadrante solar? Cantou a letra de músicas estúpidas? Foi ao cinema, uma noite, para ver durante largos minutos as imagens de um filme chamado *Nazarin*, ou *O Rio Vermelho*? Comeu carne de iguana na Guiana Francesa, ou de tigre na Sibéria?

Robt BURNS

Cigarillos

If it's not a Robt BURNS it's not THE cigarilho

Ou então :

(Wilfried Owen)

«Era como se tivesse fugido de um combate

Nas profundezas de um túnel triste, escavado

há séculos

Através dos granitos que as guerras monstruosas

tinham moldado. »

Ou ainda :

(Parménides)

...αιει παπταινουσα προς αυγας ηελιοιο

Todas as palavras são então possíveis, todos os nomes. Elas chovem, desabam em avalanches de pó, todas as palavras. Provenientes da boca do vulcão, jorram para o céu e voltam a cair. No ar vibrante, igual a gelatina, os sons trilham os seus caminhos de bolhas. Será que consegue imaginar isto? A noite escura em que se sucedem os foguetes de artifício, e depois as placas de lama explosiva, os rostos de mulheres, os olhos, os desejos que cortam a carne como suaves lâminas de barbear. Ruído, ruído em todo o lado! Para onde ir? Onde mergulhar, em que vazio, onde esconder a cabeça entre as

almofadas de pedra? Escrever o quê na folha de papel em branco, já escura de todos os escritos possíveis? Escolher, porquê escolher? Deixar todos os ruídos correrem, deixar os movimentos fluírem nos seus cursos loucos para destinos desconhecidos. Lugares incontáveis, segundos desmedidos, nomes que nunca mais acabam :

homens!
medusas!
eucaliptos!
mulheres de olhos verdes!
gatos de Bengala!
postes!
cidades!
fontes!
ervas verdes, ervas amarelas!

Será que isso quer realmente dizer alguma coisa? Acrescento as minhas palavras, aumento com alguns murmúrios o imenso bruaá. Escureço então ainda algumas linhas, para nada, para destruir, para dizer que estou vivo, para desenhar ainda novos pontos e novos traços sobre a velha superfície espoliada. Deito fora os meus algarismos inúteis, preencho os buracos insaciáveis, os poços sem memória. Acrescento ainda alguns nós a este enredo, alguns excrementos ao cano do grande esgoto. Onde havia ainda um espaço em branco, onde se via o puro vazio, depressa, escrevo, terror, anquiloze, cão raivoso. São olhos que perfuro, olhos claros e inocentes que encho de repente de sangue com o meu furador. Ruído, ruído, odeio-te, mas estou contigo. Preso no silo, grão rachado que deixa cair o seu pó no meio do mar imóvel de outros grãos. Letras que cobrem tudo! Risos, gritos, gemidos, que cobrem tudo! Cores com cobertura de chumbo! Matéria com corpo de pedra! Túmulo vivo, peso que se abate sobre cada um de nós, e sou eu que peso, que me apoio sobre a cabeça e a enterro no chão. Tenho tudo para dizer, tudo para dizer! Ouço, repito! Eco do eco, corredor da minha garganta onde tropeçam as palavras, corredores do ar, passagens estreitas sem fim do mundo. As falsas portas batem, as janelas abrem-se para outras janelas. Adeus, queria dizer. Adeus. Falo para os vivos, falo para os milhões de olhos, de ouvidos e de bocas escondidos

atrás das paredes. Eles espreitam. Vão e vêm, ficam, apenas dormem. Mas estão presentes. Ninguém os pode esquecer. O mundo colocou as suas tatuagens de guerra, pintou o corpo e o rosto, e agora, aqui está ele, com os músculos ligados, as mãos armadas, os olhos ardentes com a febre de vencer. Quem vai lançar a primeira flecha?

Como escapar ao romance?

Como escapar à linguagem?

Como escapar, nem que seja uma vez só, nem que apenas à palavra FACA?

Houve um dia em que aquele que se chamava Hogan andou por cima da própria sombra, nas ruas da cidade onde reinava a luz do sol forte. A cidade estendia-se sobre a terra, espécie de necrópole imensa com lajes e muros ofuscantes, com o quadriculado das ruas, das avenidas e das grandes vias. Estava tudo pronto e estático para que as coisas se passassem assim, poder-se-ia dizer. Era um plano metódico, ao qual nada faltava, quase nada. Os passeios eram em cimento, com pequenos desenhos regulares; os pavimentos em alcatrão marcados pelos pneus, as árvores erguidas, os candeeiros de iluminação pública, os prédios verticais que se elevavam a alturas vertiginosas, as janelas, as lojas cheias de palavras escritas, os barulhos, os vapores. Um pouco mais acima, havia aquele tecto inchado, nem azul nem branco, cor de ausência, onde se encontrava suspenso o círculo do sol. Uma vastidão dispersa, anónima, um deserto movimentado, um mar onde as ondas avançavam umas atrás das outras, sem nunca alterar nada.

Era por cima disto que aquele que se chamava Hogan andava. Ele caminhava pelo passeio branco, ao longo da rua branca, atravessando o ar transbordante de luz branca. Tudo fora coberto por esse pó, essa neve, ou esse sal, e as toneladas de grãos luziam em conjunto. Já não havia cor em lado nenhum, apenas aquela brancura

insustentável que tinha penetrado em cada canto daquela cidade. O projector gigante mantinha a Terra na mira do seu feixe de luz, e as partículas bombardeavam incessantemente a matéria. Cada coisa estava transformada em lâmpada minúscula cujo filamento ardente brilhava no centro da sua bolha de cristal. O branco invadira tudo; já não se via nada. As linhas ténues apareciam, desapareciam, no canto dos muros, sob os olhos pintados das mulheres, ao longo dos telhados sobreaquecidos. Mas logo se misturavam, se dividiam, se espalhavam como fendas, e nada era seguro. Havia a linha das casas sob o céu, as avenidas que, em perspectiva, se encontravam ao fundo do nevoeiro, as nuvens esticadas de um horizonte ao outro, os rastros dos aviões a jacto, os carros que passavam velozes; Hogan avançava no meio deles, silhueta vestida com calças brancas, camisa branca e alpercatas, pronto a desaparecer a todo o instante, ou então a derreter lentamente perante o calor circundante. Avançava sem pensar em nada, com o olhar fixo nos milhões de faíscas da terra, a nuca ao sol e, debaixo dos seus pés, uma sombra escura.

Era engraçado caminhar assim por cima da própria sombra, em silêncio, na atmosfera fechada do planeta. Era engraçado e emocionante andar numa só face da Terra, de pé sobre a carapaça dura, com a cabeça erguida em direcção ao infinito. Era como ter chegado do outro lado da Via Láctea, de Betelgeuse, ou de Cassiopeia, vestido com um escafandro cor de platina, e começar a sua exploração. De vez em quando, ter-se-ia carregado num botão e ter-se-ia dito, numa voz um pouco nasalada:

«Explorador espacial AUGH 212 para Estação retransmissora. Explorador espacial AUGH 212 para Estação retransmissora.»

«Estação retransmissora para explorador espacial AUGH 212. Estação retransmissora para explorador espacial AUGH 212. Diga.»

«Explorador espacial AUGH 212 para Estação retransmissora. Saí do ponto 91 e dirijo-me, actualmente, para o ponto 92. Está tudo bem. *Over.*»

«Estação retransmissora para explorador espacial AUGH 212. Recebemo-lo perfeitamente. O que vê? *Over.*»

«Explorador espacial AUGH 212 para Estação retransmissora. Aqui tudo é branco. Ando num labirinto regular. Há muitos objectos em movimento. Está muito calor. Aproximo-me, agora, do ponto 92. *Over.*»

«Estação retransmissora para explorador espacial AUGH 212. Vê sinais de vida organizada? *Over.*»

«Explorador espacial AUGH 212 para Estação retransmissora. Não, nenhum. *Over.*»

Avançava-se, também, como num leito submarino, com profundo silêncio, bolhas pesadas subindo dos esconderijos das solfataras, deslize das nuvens de lodo, gritos de peixes, guinchos dos ouriços-do-mar, grunhidos dos tubarões-baleia. E, sobretudo, a massa de água, invencível, com o peso dos seus milhares de toneladas.

Era exactamente isso. Hogan circulava pelas ruas de uma cidade afundada, no meio das ruínas dos pórticos e das catedrais. Cruzava-se com homens e mulheres, por vezes com crianças, e eram estranhas criaturas marinhas, com barbatanas em movimento, com bocas retrácteis. As lojas e as garagens eram grutas abertas, onde viviam escondidos polvos ávidos. A luz circulava lentamente, semelhante a uma fina chuva de pó de mica. Podia-se flutuar, demoradamente, entre estes escombros. Podia-se deslizar ao longo das correntes quentes, frias, quentes. A água penetrava em todo o lado, viscosa, acre, entrava pelas narinas e corria pela garganta até aos pulmões, colocava-se sobre as bolas dos olhos, confundia-se com o sangue e a urina e passeava-se por dentro do corpo, impregnando-o com a sua substância de sonho. Entrava nos ouvidos, apoiava, contra os tímpanos, duas pequenas bolhas de ar que separavam, para sempre, do mundo. Não havia gritos, nem palavras, e os pensamentos tornavam-se como corais, blocos imóveis vivos, erguendo os dedos sem necessidade.

Era engraçado, mas também terrível, porque não havia fim possível. Aquele que anda em permanência iluminado pelo Sol, sem temer cair algum dia, quando os duros raios entraram pelas janelas dos olhos até ao quarto secreto do crânio. Aquele que habita uma cidade de invencível brancura. Aquele que vê, que compreende, que pensa a luz, aquele que ouve a luz de barulhos de chuva sem fim. Aquele que procura, como no fundo de um espelho embaciado, o ponto fixo de um rosto incandescente, o rosto, o seu rosto. Aquele que é só um olho. Aquele cuja vida está presa ao Sol, cuja alma é escrava do astro, cujos desejos estão todos a caminhar para esse encontro único, abismo de fusão, onde tudo se aniquila, criando a sua imperceptível gota de suor, suor de granito fundido que brilha na testa e pesa tanto. Aquele que... Hogan caminhava pela rua ofuscante, no turbilhão de luz clara. Já se tinha esquecido do que eram as cores. Desde o princípio dos tempos, o mundo tinha sido assim: branco. BRANCO. A única coisa que restava, em toda esta neve, em todo este sal, era aquela sombra recolhida a seus pés, mancha negra em forma de folha que deslizava silenciosamente.

Hogan fez um passo para a direita; a sombra deslizou para a direita. Fez um passo para a esquerda; a sombra deslizou logo para a esquerda. Acelerou o andamento e abrandou-o; a sombra seguiu. Saltou, perdeu o equilíbrio, agitou os dois braços; a sombra fez tudo isso. Era a única forma ainda visível, em toda esta luz, a única criatura ainda viva, talvez. Toda a inteligência tinha escoado para esta mancha, todo o pensamento, toda a força. Hogan, ele, tinha-se tornado transparente, leve, fácil de perder. Mas a sombra, essa, tinha todo o peso, toda a indefectível presença. Agora, era ela que arrastava, guiando os passos do homem, era ela que agarrava à terra e impedia o corpo de desaparecer no espaço.

Num determinado momento, Hogan interrompeu a sua caminhada. Ficou imóvel no passeio, na rua iluminada. O Sol estava muito alto no céu, queimando com violência. Hogan olhou para o chão e mergulhou na sua sombra densa. Entrou no poço assim aberto, como se fechasse os olhos, como se a noite caísse. Desceu para dentro da mancha negra, impregnou-se da sua força e do seu poder. Procurou, ao nível do solo, beber esta sombra, encher-se desta vida estranha. Mas ela escapava-se sempre, sem se mexer, afastando o seu olhar, recuando os limites do seu domínio. Com determinação, enquanto as gotas lhe corriam pela nuca, pelas suas costas, rins, pernas, Hogan tentou fugir da luz. Era necessário ir mais abaixo, ainda mais abaixo. Era preciso apagar, incessantemente, novas lâmpadas, quebrar novos espelhos. Os carros, ao passar, lançavam estrelas, faíscas, das carroçarias sobreaquecidas. Era necessário rebentar estas estrelas umas atrás das outras. A luz que caía do céu espalhava-se em milhões de gotinhas de mercúrio. Era preciso, de cada vez, varrer este pó, e ele aparecia sempre em maior quantidade. As silhuetas das mulheres e dos homens, pesados colares, medalhões em ouro, missangas, lustres de cristal, deslizavam à sua volta. Hogan tinha quebrado estes objectos de pacotilha, com todas as suas forças, a cada segundo. Mas nunca eram exterminados. Os olhos luziam no fundo das órbitas, brancos, ferozes. Os dentes. As unhas. Os vestidos em tecidos laminados. Os anéis. As paredes das casas pesavam com todo o peso das suas falésias de barro, os telhados resplandeciam, planos a perder de vista. A rua, a única rua, sempre recomeçada, traçava a sua linha fosforescente até ao horizonte. Os plátanos agitavam as suas folhas semelhantes a séries de chamas, e os vidros eram herméticos como espelhos, ao mesmo tempo glaciais e ferventes. O ar chegava em remoinhos empoeirados, circulando com impetuosidade, derrapante, estendendo as suas ramagens de grãos vivos. Estava-se no duro, no mineral. Já não

havia água, nem nuvens, nem céu azul. Existia apenas aquela superfície refractária, onde as linhas se quebravam, onde a electricidade corria incessantemente. Os próprios barulhos tinham-se tornado luminosos. Desenhavam os seus arabescos brutais, as suas espiras, os seus círculos, as suas elipses. Atravessavam o ar traçando cicatrizes esbranquiçadas, escreviam sinais, zigzagues, letras incompreensíveis. Um autocarro de aço fazia mugir a buzina, e era um largo sulco de luz que progredia como uma falha. Uma mulher gritava, de boca aberta, revelando as filas de dentes esmaltados: «Ei!», e via-se, imediatamente, uma grande estrela rabiscada no cimento do passeio. Um cão ladrava e o seu apelo passava, rapidamente, ao longo dos muros, semelhante a uma rajada de balas perseguidoras. Do fundo de uma loja de plástico e néon reluzentes, um aparelho eléctrico cantava, em altos berros, uma música bárbara, e eram os clarões de fogo da bateria, o gás escaldante do órgão, as barras verticais do contrabaixo, as barras horizontais da guitarra, com, de vez em quando, a extraordinária desordem das partículas magnetizadas, quando a voz humana se punha a gritar as suas palavras.

Tudo era desenho, escrita, signo. Os odores faziam os seus sinais luminosos, do alto das suas torres, ou então escondidos no interior das suas grutas secretas. Hogan tocava ao de leve no chão, com a sua sola de borracha, e logo os turbilhões alargavam os seus círculos flutuantes. Acendia um cigarro com a chama branca de um isqueiro, e havia um momento, no cimo da sua mão, aquela espécie de vulcão lançando para o céu a sua tromba de fogo e de escórias. Cada movimento que fazia tinha-se tornado perigoso, pois desencadeava, imediatamente, uma sequência de fenómenos e catástrofes. Andava ao longo do muro e o betão crepitava em faíscas à sua passagem. Levava a mão direita ao rosto e, sobre milhares de painéis envidraçados dispostos no ar, via-se uma espécie de "S" resplandecente a estender as suas curvas. Olhava para o rosto de uma rapariga, e, no exterior de uns olhos de uma clareza insustentável, surgiam dois pincéis afiados, que batiam como lâminas. Expirava o ar dos pulmões pelas narinas, simples sopro que se punha, então, a arder com volutas pálidas. Nada mais era possível. Nada mais se fazia, e depois se esquecia. Havia, por todo o lado, aquela gigantesca folha de papel branco, ou aquele campo de neve, nos quais se depositavam as marcas do medo. Tudo tinha a sua pata, a sua pegada de dedos curvos, os seus cascos. Rugas, marcas, manchas, feridas brancas com lábios que não se fechavam.

Até já nem se podia pensar. Hogan pensava, LARANJA FRUTO ÁGUA CALMA DORMIR, e logo à frente dos seus olhos havia escrito, em traços fulgurantes, dois

círculos concêntricos, uma chuva de barras, uma risca horizontal que culminava num gancho, e um quadriculado que cobria o céu e a Terra. IMBECIL, CHEGA CHEGA, um relâmpago com ângulos acutilantes e um sol a explodir lentamente. PARTIR FECHAR OS OLHOS VAMOS EMBORA SIM, e uma quantidade de janelas se abriam no espaço, brilhando com todos os seus vidros constelados de nós.

Pensar era perigoso. Andar era perigoso. Falar, respirar, tocar, era perigoso. As luzes refulgentes lançavam-se impetuosamente ao ataque de todos os lados, os sinais, com grandes braços cheios de clarões, saltavam à frente dos olhos. A página branca imensa estava estendida como uma ratoeira sobre o mundo, ela esperava pelo momento em que tudo seria verdadeiramente apagado. Os homens, as mulheres, as crianças, os animais e as árvores mexiam-se por detrás das peles transparentes, e o Sol metralhava com todo o seu calor branco e forte. Tudo estava assim, não havia provavelmente nada a fazer. E um dia, certamente, tornar-nos-íamos iguais aos outros, um verdadeiro sinal de luz, no ângulo de um cruzamento, uma lâmpada piscando ligeiramente, um pouco ao jeito de uma estrela com raios desfiados, prisioneira do desenho. Já não se poderia dizer não, nem fechar os olhos ao ir embora. Ter-se-ia uma vida de insecto fanático, sozinho no meio dos outros, e dir-se-ia: sim, sim, amo-te, sempre.

Então, Hogan ficou de pé, apoiado em ambas as pernas, e, com todas as suas forças, tentou virar a sua sombra em direcção ao Sol.

Nada mais fácil do que verter um pouco de água de uma garrafa para um copo. Mas experimente. Verá.

Convido-vos a participar no espectáculo da realidade. Venham ver a exposição permanente das aventuras que contam a pequena história do mundo. Eles ali estão. Trabalham. Vão e vêm durante dias, horas, segundos, séculos. Mexem-se. Têm palavras, gestos, livros e fotografias. Agem na superfície terrestre que muda imperceptivelmente. Acrescentam, multiplicam. São eles próprios. Estão prontos. Nada há para analisar. Em todo o lado. Sempre. São os milhões de escolopendras que correm à volta do velho caixote do lixo virado. Os espermatozóides, as bactérias, os neutrões e os iões. Estremecem, e esse estremecer duradouro, essa vibração, essa dolorosa febre, é mais do que a vida ou a morte, é mais do que se pode dizer ou crer, é a fascinação.

Queria poder escrever-vos, como numa carta, tudo aquilo que vivo. Gostaria de lhes explicar por que tenho de me ir embora um dia, sem dizer nada a ninguém, sem explicações. É um acto tornado necessário e, quando chegar o momento (não posso dizer nem onde, nem quando, nem porquê), fá-lo-ei, assim, simplesmente, calando-me. Os heróis são mudos, é verdade, e os actos realmente importantes aparecem como frases escritas nas lajes dos túmulos.

Por conseguinte, queria enviar-vos um postal, para tentar anunciar-vos tudo isso. No verso do postal, haveria uma foto numa superfície pancromática, envernizada, com

uma assinatura: MOREAU. Na foto, ver-se-ia uma menina com andrajos, de pele cor de cobre, a observar-vos com olhos temerosos rodeados de pestanas e sobrancelhas negras. A pupila dos olhos dilatava, contendo no centro um reflexo luminoso, significando que o seu olhar era vivo, talvez para a eternidade.

A menina com o peito em desenvolvimento teria uma pose desajeitada, a parte superior do busto no sentido inverso do das ancas, significando que ela estava pronta para fugir, para desaparecer no nada.

Levaria a mão direita à boca, num gesto que se teria querido rebelde, um pouco perverso, mas que teria permanecido temeroso, um gesto de defesa. A mão esquerda, por sua vez, descaída ao longo do corpo, no prolongamento de um braço nu de pele muito morena. Uma pulseira em ferro branco a deslizar sobre o pulso. E a mão, com longos dedos sujos, fechada sobre uma moeda que lhe teria sido dada para tirar a foto.

Ela teria sido assim, surgida do nada um dia, e depois esquecida, e apenas teria ficado dela esta frágil imagem, esta figura de proa navegando face ao desconhecido, enfrentando perigos, recebendo os borrifos do mar que caíam impetuosamente sobre ela.

Ela teria sido assim, magicamente multiplicada em milhares de exemplares, presa nos torniquetes de arame na montra dos bazares. Rosto faminto, olhos rodeados de negro, cabelos flutuando em madeixas sujas, cabeça sem pensamento, têmporas sem batimentos, nuca insensível, boca vermelha entreaberta mordendo, continuamente, o indicador dobrado da mão direita. E ombros estáticos, corpo coberto de tecido rasgado, de onde o sangue e a água se tinham retirado. Corpo de papel, pele de papel, carne fibrosa pintada pelos corantes químicos. Era ela, aquela que era preciso encontrar um dia, entre todas as outras, para a levar e partir pelas estradas que vão, indefinidamente, da mentira para a verdade.

Assinado:

Walking Stick

Agora, os homens e as mulheres. Há muitos, de todo o tipo, de todas idades, nas ruas da cidade. Um dia, sem o saberem, nasceram e, desde esse dia, não pararam de fugir. Se os seguirmos, ao acaso dos seus passos, ou se os observarmos pelos buracos das fechaduras, vemo-los a viver. Se, chegada a noite, entramos na estação dos Correios, abrimos o velho livro coberto de pó e lemos, lentamente, os seus nomes, todos os nomes que têm: Jacques ALLASINA. Gilbert POULAIN. Claude CHABREDIER. Florence CLAMOUSSE. Franck WIMMERS. Roland PEYETAVIN. Patricia KOBER. Milan KIK. Gérard DELPIECCHIA. Alain AGOSTINI. Walter GIORDANO. Jérôme GERASSE. Mohamed KATSAR. Alexandre PETRIKOUSKY. Yvette BOAS. Anne REBAODO. Patrick GODON. Apollonie LE BOUCHER. Monique JUNG. Genia VINCENZI. Laure AMARATO. Todos os seus nomes são belos e claros, não nos cansamos de os ler nas páginas usadas dos anuários.

Podia-se ter o apelido HOGAN, também, e ser um homem de raça branca, dolococéfalo de cabelos claros e olhos redondos. Nascido em Langson (Vietname), há, aproximadamente, vinte e nove ou trinta anos. Habitando num país chamado França, falando, pensando, sonhando, desejando, numa língua chamada francês. E isso era importante: se se tivesse o apelido Kamol, nascido em Chantanaburi, ou então Jesús Torre, nascido em Sotolito, ter-se-ia outras palavras, outras ideias, outros sonhos.

Estava-se ali, no quadrado desenhado no solo lamacento, com os arbustos e os seixos. Muito se comera deste solo, muito se bebera daqueles rios. Crescera-se no meio desta selva, transpirara-se, urinara-se, defecara-se nesta poeira. Os esgotos tinham

corrido sob a pele como veias, a relva tinha-se arrepiado como se fosse pêlo. O céu tinha estado ali, o tempo todo, e era um céu conhecido, de ligeiras nuvens pardacentas e vaporosas. De noite, houvera muitas estrelas e uma lua ora redonda, ora magra. Fizera-se aquelas quantidades de actos, sem se dar conta. Um dia, vira-se um fogo a lavrar no centro de um campo, naquela porção de terra, nesse dia daquele ano, sob tal nuvem cinzenta, torcendo aqueles raminhos e roendo aquele pedaço de madeira podre.

Num outro dia, vira-se uma jovem mulher passar na rua, pelo passeio, segurava na mão um saco de matéria plástica amarelo. E pensara-se que era a única mulher no mundo, enquanto ela avançava claramente passo a passo, mexendo as longas pernas nuas, fazendo oscilar as ancas debaixo do vestido de lã cor-de-rosa, trazendo à sua frente dois seios encaixados num sutiã de nylon preto. Andava muito direita, subindo a rua deserta, e dissera-se:

«Menina, queria, queria fazer-lhe uma pergunta, se me permite, desculpe-me por abordá-la assim, mas queria dizer-lhe, eu.»

Acendendo um cigarro, no café cheio de barulho, e farejando o suave perfume que exalava do corpo de lã cor-de-rosa:

«Sabes, és muito bonita, sim, é verdade, és bonita. Como é que te chamas? Eu chamo-me Hogan, nasci em Langson (Vietname), sabe onde fica? É na fronteira com a China. Quer, queres tomar outro café? Se quiseses há um bom filme no cinema Gaumont, *O Corredor do Silêncio*, já o vi duas vezes. Que acha?»

E teria bastado pouca coisa mesmo, um movimento insignificante para a direita, algumas sílabas trocadas no nome e, em vez de dizer isso, ter-se-ia dito:

«Sua nojenta! Pensas, talvez, que não percebi? Tu, tu fizeste de propósito, há meses que noto, estás a querer levar-me! Pensas que não percebi a cena do maço de cigarros? Achas que não vi nada? Nojenta, ordinária, pára de andar, ouve-me quando falo contigo, não, não finjas que não ouves!»

E ter-se-ia feito um gesto com o braço e, na ponta do braço, teria havido a mão fechada sobre o cabo de uma faca afiada e a lâmina fria teria entrado um pouco de esguelha no seio esquerdo da jovem, que teria dito uma única vez:

«Ai!»

e teria morrido.

Era um dia deste século, na rua de uma cidade, na Terra, sob o céu, no ar, com a luz que enchia todos os cantos. Era aproximadamente meio-dia, no meio das construções dos homens. Chovia, estava bom tempo, o vento soprava, não longe dali o mar tinha ondas, os carros pretos ou azuis circulavam na estrada principal ladeada de plátanos pintados de branco. No interior das casamatas de betão, os transístores tocavam música, os aparelhos de televisão estavam repletos de imagens trémulas. No cinema chamado OCÉAN, na extremidade da sala obscura, havia uma mancha branca onde se via um homem deitado numa cama, ao lado de uma mulher nua e despenteada, e ele acariciava, permanentemente, o mesmo ombro.

Ouvia-se as suas vozes que saíam do muro, roucas, cavernosas, sibilantes. Diziam coisas insignificantes,

ÉS BONITA, SABES, TU
TENHO MEDO SIMON
TENS MEDO
SIM SIM
TENS MEDO DE MIM
NÃO ISSO NÃO QUER DIZER HÁ MUITO QUE EU
ENFIM QUANDO TE VI NÃO PENSAVA QUE SERIA ASSIM UM DIA
E DEPOIS VAIS-TE EMBORA E SERÁ COMO SE NADA TIVESSE
ACONTECIDO PERCEBES

e um pouco mais adiante, ao fundo da sala escura tão grande, uma mulher contava moedas na sua mão, examinando-as uma por uma, à luz de uma lanterna.

A rua estava cheia de nomes, em todo o lado. Luziam por cima das portas, nas montras transparentes, brilhavam no fundo de quartos sombrios, acendiam-se e apagavam-se incessantemente, estavam exibidos, pendurados em placas de papelão, talhados em ferro branco, pintados de vermelho cor de sangue, colados aos muros, às portas, aos bocados de passeio. Por vezes, um avião atravessava o céu deixando um fino rasto de fumo branco, e isso significava «Rodeo» ou então «Solex». Podia-se falar com esses nomes, podia-se ler cada um daqueles sinais e responder. Era um diálogo estranho, como com fantasmas. Dizia-se, por exemplo:

« Caltex? »

E a resposta vinha imediatamente, berrando:

« Toledo! Toledo! »

« Minolta? Yashica Topcon? »

« Kelvinator. »

« Alcoa? »

« Breeze. Mars. Flaminaire. »

« Martini & Rossi Imported Vermouth. »

« M.G. »

« Schweppes! Indian Tonic! »

« Bar du Soleil. *Snack*. Gelados. »

« Eva? »

« 100. 10 000. 100 000. »

« Pan Am. »

« Birley Green Spot. Mekong. Dino Alitália. Miami. Cook Ronson Luna-Park. »

« Rank Xerox! Xerox! Xerox! »

« CALOR... »

Palavras, por todo o lado, palavras escritas por seres humanos e que, desde então, se tinham livrado deles. Gritos, apelos solitários, intermináveis encantamentos que viajavam sem propósito ao nível do solo. Era hoje, então, a esta hora, com este céu, Sol e nuvens. Letras vermelhas ou pretas, ou brancas, ou azuis, estavam fixas nos lugares, elas assinavam o espaço e o tempo. Nada se podia arrancar, nem roubar nada. Elas ali estavam e diziam, incansavelmente, é meu, é meu e não o podem tomar, experimentem lá tomá-lo e vão ver, tentem pôr o vosso nome, instalar-vos aqui, morar no meu lugar. Tentem! E vão ver...

Mas ninguém tentava. Na rua plana, as pessoas mexiam-se para todos os lados. Não pensavam nas palavras.

Era como para os carros, por exemplo. Subiam facilmente para o interior das carroçarias brilhantes, sentavam-se nas almofadas em moleskin vermelho, ligavam a ignição, carregavam com o pé esquerdo num pedal e puxavam a alavanca para cima. E o carro arrancava lentamente com um deslizamento trémulo e não havia ninguém sentado na esplanada de um Café para olhar para os pneus e dizer:

«Porquê, é verdade, por que é que a roda se põe a girar dessa maneira?»

Em bom rigor, havia alguém, um homem bastante jovem, de rosto magro, cabelos amarelos, que lia um jornal com uma esferográfica na mão direita. Chegava-se por trás dele e lia-se por cima do ombro:

DURANTE A CRIAÇÃO DO MUNDO

Havia muitas outras coisas, aqui e ali. Havia uma jovem de rosto muito branco, de olhos pesados que brilhavam nos seus halos de cor bistre, corpo apertado num vestido branco, pernas apoiadas no chão de cimento. Ela não dizia nada. Não fazia nada. Entre dois dedos da mão esquerda, um cigarro americano de filtro fumegava. Ela estava de pé, à frente da porta de um bar e, de vez em quando, aspirava o fumo do cigarro, olhando para o outro lado da rua. Atrás dela, no interior do bar, o barulho de uma música vibrava mecanicamente. Piscava os olhos e o seu olhar filtrava o seu lado esquerdo. As suas pernas mexiam um pouco, avançando o corpo e recuando-o. Ali estava incessantemente, como uma estátua de ferro e de seda, exalando o seu perfume, respirando, coração batendo, músculos tensos, sutiã apertado por um fecho em baquelite sobre a carne das suas costas, pulmões cheios de fumo de tabaco, transpirando um pouco das axilas e sobre os rins, ouvindo. Espécies de pensamentos passavam-lhe por detrás dos olhos, imagens fugitivas, palavras, impulsos misteriosos.

LÉON MARTINE telefonou ontem à noite ORDINÁRIO ordinário avanço
partida fuga 2000 automóvel vermelho olha conheço-o ANT ontem porquê
2000 2500 ou 3000 e Quilimanjaro encontro e comprar fiambre devagar devagar
Victor Mondoloni isso é cabeleireiro ela tem 35 anos mais talvez não e no
Pam Pam tudo isto todos estas coisas ainda todo este desfile

Mas ela não era a única. Toda a gente pensava, toda a gente tinha ideias, desejos, palavras, e tudo isto permanecia escondido no interior dos crânios, nas entranhas, até nas roupas, e nunca se podia ler tudo o que estava escrito.

Teria sido necessário conhecer essa linguagem total, saber o que queriam dizer aquele estremecimento dos lábios, aquele gesto com a mão, aquele ligeiro mancar do pé esquerdo, aquele cigarro aceso na esquina de um portão de garagem. Teria sido necessário conhecer todas as palavras da história, todos os tecidos, papéis, pentes, carteiras, peles, metais, nylons.

→ Eis o que se deveria ter feito, para compreender onde se estava: ficar de pé no meio dessa rua sem se mexer, e olhar, ouvir, sentir, assim, avidamente, o espectáculo que estava, com ímpeto, a acontecer. Sem um pensamento, sem um

gesto, como se fosse um poste indicador, silencioso, levantado sobre as suas duas pernas de ferro fundido, imóvel.

A verdade estava perdida. Esparsa, piscando, cintilando, saltitando, explodia rapidamente nas culatras dos motores, perfurava os bilhetes de cartão, era casco de metal duro de curvas macias, faróis com reflexos afiados. Ela era a armação em ouro dos óculos escuros, o estalido das meias de senhora friccionando as suas escamas umas contras as outras, a trepidação nas caixas dos relógios de pulso, a electricidade, os gases, as gotas de água, as bolhas fechadas nas garrafas de refrigerante, o néon prisioneiro dos tubos brancos e rosa. A verdade esgotava-se num só cigarro pálido, no interior da ponta em brasa, e a rapariga que fumava estava sentada num banco frente ao mar, sem desconfiar de nada.

Trazia um vestido laranja com um xadrez roxo, cruzara as pernas e falava com um rapaz, gesticulando com a mão de unhas pintadas de rosa. Entre o indicador e o médio da sua mão direita, o cigarro ardia. A rapariga dizia:

« Sim, Léa, estava a sair de uma loja do Prisunic, sabes, e disse-me — »

« Ontem? »

« Não...hum... há dois ou três dias. Estava com o Manú e ela apareceu assim. O que achas do Manú? »

« É bom rapaz, acho eu. »

« Sim, eu sei, é verdade, ele ajudou-me muito, numa altura, numa altura em que eu me queria matar. Parece estúpido, agora, mas é verdade. Tinha-o previsto. Queria meter-me na banheira, com água bem quente, e afogar-me. »

« Não deve ser fácil — Afogar-se numa banheira? »

« Sim, porque queria; antes, teria tomado muitos soníferos. Agradava-me, a ideia de morrer assim, toda nua numa banheira com água bem quente. »

Fumava, engolia a sua saliva.

« E depois o Manú tirou-me dali. É um tipo extraordinário, porque, porque ele sabe por que vive. Tem uma força incrível. É ele que decide tudo por mim. »

« Talvez isso te faça mal, no fundo. »

« Talvez, sim... »

« No teu caso, vives sem convicção, és, não sei, desligada — »

« Isso é verdade. Sabes a impressão que, às vezes, tenho? Tenho a impressão de que poderia levantar voo, muito facilmente, se me cortassem os pés elevar-me-ia no ar, ali, nas nuvens, desapareceria, não demoraria muito. »

« Então precisas de um tipo como o Manú. »

« Talvez, sim, no fundo. Mas, às vezes, guardo-lhe um ressentimento terrível, sabes, porque tenho a impressão que, desde que o conheço, já não sou eu mesma. Que minto, e que todos os outros mentem também. Percebes, no caso dele, ele faz tudo imediatamente, é feliz — »

« Achas que ele é feliz? »

« Não, tens razão, não é feliz, enfim, quer dizer, não está satisfeito. Mas tenho a impressão que ele sabe, enquanto eu nunca sei nada, e isso deita-me abaixo. »

Ela acendia um segundo cigarro com o primeiro.

« Às vezes, apetece-me, sabes, apetece-me ir embora. Queria ser como era, sem o Manú, poder deixar tudo para trás. Mas não sei se sou capaz. Talvez seja demasiado tarde. »

Um pouco mais adiante, um cão amarelo com manchas pretas farejava um velho canto de muro; um pouco mais longe ainda, uma beata de cigarro atirada para o passeio continuava a fumar sozinha, ao sabor do vento.

Isso passava-se aqui, nesta rua, a esta hora, neste dia deste século. Era o testamento deste tempo, de alguma forma, a espécie de poema que nunca ninguém tinha escrito e que falava destas coisas. Um poema, ou uma enumeração, que não pertencia a ninguém, pois toda a gente fazia parte dele:

Prédio
pedra
alcatrão
gesso
cascalho
fundição
placas
gás
água
poste de iluminação
lixo doméstico
branco
cinzento
preto
terra
amarelo
castanho
casca de laranja
charco
papel
sola de sapato
motor

Na superfície, igual a um rio gelado, da rua de alcatrão, os carros passavam e os seus pneus traçavam linhas estranhas repletas de pequenos sinais e de cruzes. As rodas encontravam-se e desencontravam-se e, sobre elas as estradas giravam loucamente, aplicando as suas ventosas de borracha sobre o solo. O poema continuava a sua enumeração, mecanicamente, como se houvesse alguém em algum lugar a quem se tivesse que prestar contas. Era extenuante, um trabalho de enlouquecer, ou então de arrancar repentinamente os olhos das órbitas para não mais ver. Havia todas essas ínfimas variações, todos esses detalhes, que tinham que ser vistos atempadamente. Quando lá no alto, por exemplo, sobre o poste de aço em forma de tóteme, a luz verde tinha-se apagado sem qualquer ruído, deixando acender-se a luz amarela que, sem qualquer ruído, se apagou por sua vez, deixando aparecer a terrível luz vermelha. Ou quando a jovem mulher, de pé em frente ao bar, tinha tirado da sua mala um lenço de papel para enxugar o seu nariz ou uma lágrima. Quando, à janela da casa amarela, no quarto andar, esse homem tinha aparecido e olhado para baixo. Quando, no meio da rua, tinha passado aquela ambulância que buzinaava levando consigo uma mulher gorda.

Quando, na loja de fatos de banho, aquela outra mulher de cabelos ruivos tinha pisado a plataforma de borracha e a porta se tinha aberto à sua frente automaticamente, afastando num movimento brusco os seus dois painéis de vidro onde estava escrito KAREN, em letras de cobre. Quando a rapariga que usava óculos tinha virado a página 31 da sua revista e começado a olhar para a página 32.

Cidade de cimento e aço, muralhas de vidro elevando-se indefinidamente para o céu, cidade de desenhos incrustados, de sulcos todos iguais, de bandeiras, estrelas, luzes vermelhas, filamentos incandescentes no interior das lâmpadas, electricidade percorrendo as redes de fio de cobre sussurrando a sua vibração requebrada. Ruídos confusos dos mecanismos secretos escondidos nas suas caixas, tic-tac dos relógios, ronronar dos elevadores subindo, descendo. Arquejo dos motociclos, tinido das válvulas, buzinas, buzinas. Tudo isto falava a sua linguagem, contava a sua história de bielas e pistões. Os motores viviam, à sorte, fechados debaixo das capotas dos automóveis, libertando o seu odor a óleo e a carburante. O calor aureolava-os incessantemente, subia pelas culatras ardentes, espalhava-se pelas ruas e misturava-se ao calor humano. Cidade viva. Os autocarros eléctricos deslizavam sobre os seus pneus, gemendo continuamente. O autocarro eléctrico número 9 ladeava o passeio e, através dos vidros, via-se a carga de rostos iguais. Ultrapassava um ciclista, avançava sobre o pavimento escuro, viam-se as largas bandas dos pneus abaterem-se sobre o solo com um som de água. O autocarro eléctrico número 9 avançava, levando no seu ventre os cachos de rostos com olhos todos iguais. Nas suas costas, as duas antenas levantadas corriam ao longo dos fios eléctricos, inclinando-se, vibrando, rangendo. De tempos a tempos, surgia uma bolha de faíscas ao estalar a ponta das antenas, e sentia-se no ar um estranho odor a enxofre. O autocarro eléctrico número 9 parava em frente a um poste no qual estava escrito :

ROSA FELICIDADE

Os travões assobiavam, as portas abriam-se, e havia pessoas que desciam pela frente, enquanto outras subiam pela parte de trás. Era assim. Depois o autocarro eléctrico número 9 voltava a partir, ladeando o passeio, levando no ventre o cacho de ovos esbranquiçados, a caminho do destino desconhecido. A caminho da paragem sempre

recomeçada, da espécie de praça deserta com um jardim empoeirado, onde virava lentamente sobre ele próprio antes de voltar a partir em sentido contrário.

E havia muitos outros como ele. Autocarros de focinho curto, metropolitanos de superfície com velhos assentos quebrados, camionetas, vagões, táxis, furgões de metal que atravessavam a cidade em todos os sentidos.

A cidade estava repleta desses animais estranhos, de couraças reluzentes, olhos amarelos, pés, mãos, sexos de borracha e amianto. Circulavam pelos trilhos, iam e vinham, tinham muitas vidas independentes e meticulosas. Possuíam territórios sagrados, defrontavam-se em lutas selvagens em que ecoavam os bramidos nasalados. O que queriam eles? O que esperavam? Quais eram os seus deuses? Nas caixas bem aparafusadas, as bobinas e os fios, as faíscas, o tremer dos pistões testemunhavam que havia um pensamento actuante. Um pensamento misterioso e confuso que procurava expressar-se e modificar o mundo incessantemente. Teria sido preciso saber ler as palavras que esses movimentos escreviam sem o conhecimento dos Homens. Teria sido bom adivinhar essas ideias. Se se tivesse prestado atenção ao roncar dos motores, aos gritos dos travões, aos chamamentos das buzinas, ter-se-ia talvez ouvido alguma coisa como uma espécie de diálogo, de pensamento em formação, de relato de aventuras, de poema :

Uma escada
pousada numa varanda
sobe até ao telhado.
Ali,
com os cotovelos apoiados na antena de televisão
(fumando um cigarro Reyno)
não existe nada.
Parece que o céu enferruja
e que os passos dos Homens
contam as telhas.
A chaminé de ferro
fumega.
Não é nada.
A casa assumiu a sua forma.
Olhe para as ruas cor de malva
que o chamamento da escada ilustra.
Eu daqui deduzo
que dessa varanda
que desse povo cansado
ou desses ares
nada vai subir.
Não faz mal
eu
atomizo.

Tudo começa no dia em que ele avista a prisão. Olha à sua volta, e vê as paredes que o detêm, os lanços de muros verticais que o impedem de partir. A casa é uma prisão. O quarto onde ele se encontra é uma prisão. Nas paredes, penduraram-se quadros, pratos, adereços, flechas enfeitadas com plumas de papagaio, máscaras de barro cozido. Mas agora, já não servem para nada. Ele conhece a razão da presença desses muros, entendeu-o finalmente. Para que não fuja.

No quarto, em todo o lado, no soalho, nos tabiques, no tecto, há os objectos hediondos que são as grilhetas. Os anéis de ferro têm correntes que pendem até aos pulsos e às orelhas. Inventou-se tudo isto, (mas quem ao certo?) para o fazer esquecer, para o amarrar, para o convencer de que não se pode ir embora. Insidiosamente, desta forma, sem parecer, fizeram-no prisioneiro no meio de um quarto. Entrou na casa sem desconfiar. Não viu o que eram verdadeiramente as paredes e os tectos. Não prestou atenção. Não notou que aquilo parecia uma caixa. Já lá havia tanta coisa, tantas máscaras nas paredes. Ele pensava que poderia sair quando quisesse, sem prestar contas a ninguém. E depois vieram as outras coisas, os bocados de tela manchados com cores, os pedaços de vidro, os tecidos, os móveis em madeira e rotim. Nas cadeiras, ele sentou-se : era mais cómodo do que sentar-se no chão, claro. Nas paredes espessas, havia hediondas aberturas estreitas. Buracos hipócritas, feios, que não se pareciam com nada. « As janelas, as grandes janelas », diziam-lhe. « Olha como a vista é bela, lá fora. Vê-se uma árvore, um pedaço de rua, carros, o céu, as nuvens. Inclinando-se bem, avista-se o mar. E o Sol surge em pleno, lá para as duas horas da tarde. » Malditas portas de ratoeiras! Elas apenas estavam ali para esconder a espessura das paredes, para fazer esquecer o isolamento. Agora, ele sabe-o. Mas é demasiado tarde, provavelmente. Para

que ele não saia, fizeram-se as portas, os vidros. Fez-se a película transparente onde as moscas se vão matar. Teve-se a ousadia de fazer aquela pálpebra!

Há tantas coisas para disfarçar a cela. Nas paredes, colou-se papel, pincelou-se tinta. Escondeu-se o cimento cinzento e o estuque opaco, e colocou-se, ali também, uma pálpebra. Uma película de cor amarelo pálido, sarapintada de flores todas iguais, com desenhos castanhos de pôr louco! Para que ele se esqueça todos os dias mais, contando em vão as milhares de pequenas espirais idênticas que são os ocelos do mundo. Por cima da sua cabeça, agora, ele vê pela primeira vez a plataforma branca que se encontra suspensa; ela está tão baixa que ao esticar um braço ele consegue tocá-la : fria, dura, desfazendo-se um pouco sob a ponta das unhas. Isto, não é o céu. Não pode ser o céu. É uma terrível tampa de estuque e de vigas com que se cobriu os muros e perante a qual a vontade e o desejo se quebram ao levantar voo.

Lançaram-se as palavras, os gestos quotidianos, a linguagem sem magia, sem fome. Disse-se :

« Café, não? Um cigarro? Toma, um cinzeiro... Então que horas são? O que estás a fazer? Estás a pensar em quê, diz-me? Sabes o que é que eu queria? Um póster, sim, um grande póster, ali, por cima do divã. Eu gostava, e tu, não? Do Che Guevara, por exemplo, sabes, a foto em que está morto, com a boca aberta e vêem-se os seus dentes a brilhar. Mas olha, não, já está demasiado visto. Mas estás a ver, um grande póster, ficava bem. Ou de Cassius Clay, Mao Tsé-Tung, Baudelaire. Eu sei lá... ».

Deu-se um nome a cada coisa, a cada elo da corrente : « A estátua de jade. » « O Arco Lacandon. » « A cabeça kmere. » « A tapeçaria guatemalteca. » « O peixe-lua. » « O biombo chinês. » « O quadro huichol. » « O mapa da Europa. » « O mola. » « A máscara ibo. » Eram tantas palavras para não ouvir o grito, o verdadeiro grito profundo que queria sair da garganta :

« O ar! O ar! O ar! O ar! O ar! »

Ele já não vê o Sol, nem a Lua. Do centro da plataforma branca pende, na ponta de um fio entrançado, a lâmpada eléctrica que brilha com a sua luz malvada. Quando chove, já não sente as marcas da água na pele, já não pode abrir a boca para o céu e beber. Ouve o ligeiro bater das gotas, ao longe, lá fora, em volta. Mas já não pode beber. A sede torce-lhe a garganta e empasta-lhe a boca. Num canto de parede, em baixo, pertinho do soalho, está um tubo preto e, na ponta desse tubo, uma torneira enferrujada. Até as fontes estão aprisionadas!

No chão, já não é terra que existe. A terra desapareceu. Foi recoberta pelas escórias, pelas camadas de cimento, pelas ripas de madeira vitrificada, pelos quadrados de linóleo, pelas alcatifas abafadiças de onde sobe o odor a pó.

Ele avança, choca contra os móveis. Estúpidos cubos de madeira, feios, inúteis, marcos da impotência! Jaulas que deformam, curvam o corpo. Eternos estranhos que vos expulsam e, ao mesmo tempo, pregam as suas rasteiras. Bancos, cadeiras, banquinhos, almofadas, poltronas. Sofás. Vêm sozinhos, colocam os seus promontórios indiferentes debaixo das nádegas e imobilizam os ossos das costas contra os seus batentes! Mesas onde as refeições são servidas, inacessíveis, indigestas, nauseabundas. Mesas onde se inclina a cabeça, mesas para escrever, altas bandejas sobrecarregadas de fétiches. Apoiadas sobre as suas quatro pernas sem tornozelos, que nunca flectem. Mesas, que são novos soalhos.

E camas, camas imundas, eminências moles que meio vos engolem, e depois meio vos cospem, falsas areias movediças, falsos bancos de areia! Camas que não querem mais que durmamos sobre a terra dura e suave, camadas viscosas, edredons, montes de penas mortas, sacos de velhas lãs amarelas, com ventres de peixes-boi! À noite, chegada a hora (que não chega de fora mas de dentro), dá o seu corpo a essa fêmea morta mas, agora, sabe que não é o sono. Ele sabe que é a estreita prisão de uma banheira, o buraco dos colchões e dos lençóis, que o mantêm elevado sobre a terra, para que a corrente não o possa levar. Vai para a cama sem esperança de acordar noutro lugar, sem nunca poder apagar a luz ofuscante do desejo. E a cama aguenta-o em equilíbrio sobre as costas moles, igual a um animal de carga que nunca deixa de ser escravo, e nunca deixa de escravizar...

Era como se houvesse uma noite, ou um grande lençol de fumo, que tivesse descido sobre a terra e tivesse escondido a verdade dos olhos dele. Ele nunca mais veria a luz. Já não saberia o que era o espaço infinito, livre, que se estendia lá fora.

Quem tinha feito isto? Quem tinha tido essa ousadia? Tinha ele pelo menos conhecido a alegria de viver sem entraves, em desordem? Tinham sido as mãos dos outros, os olhos dos outros, que tinham organizado estes labirintos. Mãos suaves de mulher, talvez, e os olhos húmidos cavados no negro desenho das pestanas pintadas de rímel tinham reinado bem antes dele, sem que ele sequer imaginasse. Assim, tinha-se escolhido, calmamente, às escondidas, os ramos de flores púrpuras, os vasos decorados, as toalhas de renda, os pratos ornados. Um a um, os objectos tinham vindo do exterior e

tinham-se apoderado daquele lugar. O abajur de palha entrançada, e o lustre de cristal falso, os pires de prata, as fotos verdes e azuis, as bonecas de lã. Ele nunca tinha pedido nada. As coisas entravam, ou talvez até nasciam no local, sem que ele tivesse que se preocupar. Tudo o que ele podia pensar, era uma série de exclamações desajeitadas, como :

« O banquinho, oh? »

« A estátua de porcelana, ah, oh! »

« Ah! O tapete! »

« A pele de leopardo! »

« Oh! A cabaça... »

« Oh! Ah! O grande lagarto embalsamado! Oh!

Paredes com flores, paredes pintadas, muralhas de lã e de matéria plástica, toneladas de tijolos amontoados... Tudo isto para vencer o homem, para lhe impor fronteiras, para o sufocar. Para o vestir com a couraça errada, aquela cujos pregos dilacerantes estão no interior. Cinzento, cinzento em todo o lado, cinzento dos brancos, cinzento dos vermelhos refulgentes, cinzento das caudas das aves-do-paraíso!

Quem quis os sarcófagos? Quem inventou, para enfiar os homens na terra amorfa, as pirâmides? Não fui eu, juro que não fui eu. Nasci na minha cela e lá vivi. No dia em que quis derrubar a muralha de papel, soube o que ela escondia : as minhas unhas partiram-se na pedra.

E vós, janelas, mais uma vez. E vós, janelas. Armadilhas de beleza colocadas sobre os muros, falsas aparências, pintura enganosa; um artista de génio, um grande mentiroso, pintou-as sobre as superfícies de betão. Do outro lado da barreira de vidro, vejo árvores palpitantes, gotas de água, raios de luz. Não os sinto, mas vejo-os, claros, límpidos, leves, como se existissem apenas para mim. Vejo-os, tão próximos que bastaria esticar os dedos da mão para arrancar folhas, gotas, poeiras cintilantes. Vejo-os. Conto as ervas pontiagudas, as fibras, os grãos. Vejo-os através de uma lupa. Vejo-os. E esquecem-me

Armadilha que não se quebra. Armadilha montada. Nos seus quadros de metal frio, os grandes painéis de vidro são imutáveis. Proibido de estar no mundo. Proibido de penetrar no exterior. Esquecem-me. Os sons delicados, as cores, os odores da terra, os pequenos montes de lixo abandonaram-me. Vidros onde se matam os pássaros. Vidro,

sublimação da rocha em pó, areia por onde passou um raio. Rochedo queimado fixado na sua ordem vazia. Vidros, falsas portas.

Vidro, que desliza lentamente sobre as suas dobradiças afastando o ar.

Em cima, em baixo, à direita, à esquerda; estas palavras são as da minha morada. Lá fora, sob o céu, elas não existem. Estas palavras são a invenção do ignóbil grande rendeiro que adivinha os meus gestos e os meus pensamentos. Ele empurra-me para o fundo. Já não posso escapar. Não posso, não quero : querer, mentir, dizer, bater, extrair os meus pulmões do meu corpo, flutuar, voar, percorrer os milhões de caminhos, viver no céu, ou no cimo de uma montanha muito alta.

Não posso nem enclausurar-me. A casa é demasiado grande para mim. Fechadas as portas, barricadas as persianas, colocados os trincos, aplicados os estores e as portadas, puxadas todas as pesadas cortinas de brocado, continuo ainda com demasiado espaço, demasiado vazio, demasiado tudo. Os labirintos seguem para o fundo, e, quanto a mim, a minha cabeça é demasiado pesada para passar pela penúltima porta.

AUTOCRÍTICA

Porquê continuar assim? Não é um pouco ridículo, tudo isto? Lá fora, hoje, agora, está bom tempo, o vento sopra, há nuvens no céu, ondas no mar, folhas nas árvores. Ouço os ruídos da rua, as raspadelas, os estrondos, todas as vozes que chamam. Nunca chamam o meu nome. No entanto, era isso que eu gostava : que uma voz agúda de mulher gritasse de repente o meu nome sob a minha janela, e inclinar-me-ia, e falar-lhe-ia gritando com toda a força. Mas nunca há barulho para mim, nem sequer uma pobre buzinelazinha, e é por isso que escrevo este romance.

Já escrevi milhares de palavras sobre as grandes folhas de papel branco 21 X 27. Escrevo apertado, apoiando com muita força a esferográfica, e segurando as folhas um pouco de lado. Em cada folha, escrevo em média 76 ou 77 linhas. Numa base de cerca de 16 palavras por linha, escrevo então 1216 palavras por página. Porquê continuar

assim? Não faz sentido, e não interessa a ninguém. A literatura, no fundo, deve ser algo como a última possibilidade de jogo oferecida, a última oportunidade de fuga.

Visto que é preciso esconder-se atrás das palavras, esquecer-se atrás dos nomes, dos Hogans, dos Caravellos, dos Primas, dos Khans, já que é preciso partir deixando essa marca, todos os meios são bons. Todos os livros são verdadeiros. Basta entender o que eles querem dizer. Podia ter começado isto de mil e uma maneiras diferentes, podia ter alterado cada palavra de cada frase, podia muito simplesmente ter feito um desenho sobre um pedaço de papel, ou escrever apenas uma só palavra, a tinta vermelha :

CIGARRO

Teria sido *mesmo* assim a *mesma* coisa. Podia não ter feito nada e ficar em silêncio. Podia ter contemplado um feijão a brotar numa lata de conserva cheia de terra. Podia ter lavado os dentes e cuspidos. Teria sido a mesma coisa. Não é extraordinário, isto? Visto que na escova de dentes perfumada existe o livro, o poema, a frase já pronta, trémula, oscilando à beira da razão, pronta para desembocar a cada instante; já que na caneta esferográfica que escreve existe o romance, por que não no livro então? E por que razão no livro não haveria também o copo de água, a escova de dentes, o selo postal e a esferográfica?

Aqui está como ele se decidiu a fugir. Saiu de casa, uma certa manhã, e caminhou pela cidade até uma grande praça onde havia árvores. Viu gente nessa praça, muitos homens, mulheres e crianças. O Sol já estava bem alto no céu, e os autocarros reenviavam brutalmente a luz com as suas chapas.

Na praça, ao longo do passeio, o movimento era contínuo. Os autocarros arrancavam, fazendo grunhir os motores ou dando breves buzinas. Outros chegavam, e os travões sopravam enquanto se imobilizavam. Eram máquinas enormes, pintadas de branco e azul, com muitos vidros, puxadores de metal reluzente, faróis e pneus largos onde estavam zigzagues desenhados.

Quando um deles parava, a multidão de homens, mulheres e crianças aproximava-se da porta e começava a subir. Os rostos gordurosos estavam levantados, os olhos observavam com ansiedade, as bocas falavam alto. Gritos eram disparados :

« Oi! Oi! Por aqui! »

« Antoine! »

« A mala! Ali! »

« Sylvia! Sylvia! »

« Rápido! Despachem-se! »

« Ei! Oh! Vens? »

e gestos também, grandes movimentos giratórios com os braços, atropelos.

O autocarro em que ele tinha subido possuía um longo casco rectangular, feito de chapa branca, vidros fumados e assentos em pele de toupeira de cor verde. Sentara-se perto do fundo, colocando o seu saco de lona entre as pernas, e esperara. Do outro lado

do vidro, a praça estava inundada de luz branca, as árvores abanavam. Ouvia-se o barulho do motor a dar estalidos regularmente, tac-tac, tac-tac, tac-tac.

Pouco depois, o autocarro pôs-se em marcha. Houve um baque de algo a bater, debaixo do autocarro, e o tac-tac do motor acelerou. Agora, era um estrondo contínuo que abanava todas as chapas e todos os vidros.

Lá fora, a praça pôs-se a avançar, primeiro lentamente, fazendo desfilar o passeio onde as pessoas estavam de pé. Os rostos passavam muito perto das janelas, manchas brancas em que apenas se tinha tempo para ver os olhos. E a praça girou sobre ela própria, mostrando árvores, um quiosque de jornais, uma rua, casas de janelas pretas.

Agora a cidade recuava, cada vez mais depressa. A muralha de casas deslizava para trás, levando consigo as suas séries de aberturas, os seus cafés, as suas lojas. Tentou ler o que estava escrito nas montras, mas era impossível. A luz branca do Sol aparecia, apagava-se, e era preciso estar sempre a franzir os olhos. Por vezes, no caminho, uma lombra levantava as rodas do autocarro, e toda a gente meneava a cabeça. Os muros desfilavam sempre. Num certo sítio, ele pôde ler, em letras grandes e vermelhas pintadas sobre um painel branco

ICA

mas um véu de sombra surgiu, e ele não conseguiu saber do que se tratava.

O motor grunhia. O motor enviava as suas ondas rápidas ao longo das chapas brancas, e era como se o vento soprasse sobre uma poça de água. As rugas minúsculas espalhavam-se sobre as placas de metal, avançavam sobre os vidros, ao longo das barras de aço, e perdiam-se nos pneus. Daí, elas correriam sobre o pavimento, engelhando imperceptivelmente o alcatrão, atingindo os blocos de casas, até entrar no corpo dos Homens. Uma jovem mulher de cabelos pretos caminhava no passeio, em vão. Quando o autocarro passou perto dela rugindo, ela ficou presa de repente no meio dessa teia de aranha vibrante, ficando toda cinzenta.

A cidade partia. Casa após casa, perdia-se para trás, acumulando desordenadamente os muros beges, as janelas com vidros obscuros, os restaurantes, as praças, as igrejas, as capotas dos carros, os braços e as pernas dos Homens. Lá longe para trás, eles já não existiam. Tinham caído numa cova profunda, tinham-se amontoado

na imensa lixeira, velhas latas de conserva enferrujadas, velhos pneus, caixas podres, cascas, caroços de maçã, bocados de côdea de pão, bidões furados, papelões roídos pelos ratos. Alguém tinha destapado o fundo do funil, e todo o líquido escorria, penetrava. Apenas o autocarro permanecia imóvel. Por vezes, devido a um obstáculo, ou a um semáforo vermelho, o motor parava de grunhir e, do outro lado do vidro, havia um muro branco. Depois tudo volta a partir para trás, tudo fugia em direcção à caverna brumosa, longe, muito longe.

Era estranho estar assim, prisioneiro no interior da carlinga de chapa, desligado da terra talvez, rumando a outros sítios que não se conhecia. Passava-se por ruas sem número, parques, bairros virgens. Os túneis chegavam a grande velocidade, fechando as suas coberturas negras, e abrindo-se na outra ponta numa mancha de luz.

As horas passavam também, os dias. Cada forma que ele via através do vidro, cada casa de telhado vermelho, era como um ano que ficava para trás. O motor continuava a grunhir e as minúsculas rugas cobriam a paisagem com os seus milhões de fios.

À direita, agora, ele via o mar.

Ele aparecia brutalmente, entre os rasgões de árvores e de muros, larga placa de betume de uma dureza incompreensível. Em seguida os muros e as árvores fechavam-se, e apenas sobrava, marcada sobre a retina, uma espécie de janela branca aberta que se afastava a tremer.

O autocarro continuava a devorar a terra movediça, fazendo rugir o seu motor. De tempos a tempos, a paisagem carregava com mais força do lado esquerdo, e todos os passageiros se inclinavam. Ou então do lado direito. Sentado à frente do grande vidro, o condutor virava o volante, mudava de velocidade, mexia os pés sobre os pedais; apenas se via as suas costas densas, a sua nuca, a sua cabeça coberta com um boné sujo, e os seus braços peludos afastados sobre o volante. As montanhas, as casas, os grupos de árvores vinham direitos a ele numa velocidade vertiginosa, mas, no último instante, por milagre, afastavam-se, deslizavam ao longo da carlinga e desapareciam para trás. Era no género de uma bolha, de ferro e de vidro, que subia indefinidamente através das florestas de algas. Um dia, talvez, ela chegaria à superfície, e rebentaria ao sol. Uma bolha saída do lodo a mais de 8 000 metros de profundidade, que percorria o seu caminho em direcção ao ar livre.

A viagem durava já há muitos dias. Há meses que se abria o túnel pela terra. E havia sempre casas, muros beges, jardins, árvores ao vento. Por vezes, era uma pequena aldeia que passava, com a sua plataforma de cimento carregada de Homens. Os rostos quase que roçavam nas chapas do autocarro, com expressões estáticas que eram de imediato esquecidas. Um homem de boina na cabeça, uma mulher gorda de olhos encovados, uma mulher magra de cabelos cinzentos, uma mulher de óculos, um jovem rapaz a fumar, um agente da polícia de boca aberta, mas o que ele dizia não entrava no interior da carlinga. Séries de fotografias que esvoaçavam para trás, levadas pelo vento.

Andavam nuvens à deriva no céu, mudavam de forma. Tornavam-se assim, sucessivamente, peixe, serpente, esquilo, seios de mulher, castelo, rosto de Cristo, amiba gigante.

Estava-se imóvel, imensamente imóvel. Perdia-se os milhares de gestos, a grande velocidade. Saíam de vocês e espalhavam-se pelo mundo, transformados em turbilhões contraditórios. O autocarro era o grande motor central que animava o mundo. No interior do seu casco de ferro branco, a máquina grunhia sem parar, transmitindo a sua energia aos cabos e às rodas dentadas. Era ele que fazia avançar as nuvens, ele que puxava as árvores e as lançava para trás. Era ele que agitava as montanhas, com pequenos abanões, e que fazia baloiçar o mar, com clarões, no fundo das aberturas dos muros e dos campos.

No autocarro, eles não se apercebiam. Dormiam, com a cabeça apoiada no encosto dos bancos, e a boca aberta pelos solavancos. Eram levados a grande velocidade para outros sítios, para lugares desconhecidos onde poderiam novamente viver imóveis. Sonhavam com cidades, talvez, com cidades de espelhos, com jardins, com fontanários. Cidades com quartos fechados onde um televisor emite sons confusos. Com cinemas, carros, igrejas. Aí, por exemplo, Carlin : amanhã, a sua mulher esperá-lo-ia. Ela colocaria sobre a mesa a toalha de plástico com flores vermelhas. Servir-lhe-ia um pedaço de carne de vaca cozida com batatas. Não se esqueceria da garrafa de vinho, e das uvas. Ou então, também ali Raiberti. Ao chegar, dirigir-se-ia ao hotel Terminus, e faria a barba. Depois, iria ao escritório da Société Franco, para enviar o motor que tinha comprado. À sua frente, Monique Bréguet. A sua amiga Françoise esperava-o no número 15 *bis* da Rua Papacino. Um pouco mais acima, à direita : Mohamed Boudiaf que ia procurar trabalho num estaleiro naval. Na sua malinha preta, aos seus pés, havia roupa, um pedaço de pão duro e queijo, cartas, um rádio transistor, e, escondida entre

uma pilha de meias, a sua carteira contendo a carta de trabalho, 250 F, e uma foto da sua família tirada à frente da sua casa na Argélia. Mas tudo isto não tinha assim tanta importância, não, tudo isto era bem conhecido.

Quanto a ele, não se mexia. Permanecia sentado na poltrona de pele de toupeira verde, com as mãos pousadas sobre a barra de metal à sua frente. Olhava pelo vidro, e as pupilas saltavam-lhe ao seguirem o movimento da paisagem. Olhava para tudo, avidamente, como se nunca mais devesse voltar a vê-lo, aquelas palmeiras, aqueles ciprestes, aquelas casas com portas de janelas, aquelas colinas de terra vermelha, aqueles tufo de erva. Olhava para aquelas manchas de sombra, para aquelas abertas no céu, e tentava decifrar aqueles sinais dispersos. Era um livro, era um jornal aberto que contava uma história infindável. Era preciso escolher, claro; não se podia ver tudo. Era necessário vigiar o aparecimento de formas estranhas, a paisagem desordenada dos postes telegráficos, os clarões ofuscantes do mar. De repente, do nada, surgia o bloco esbranquiçado de uma casa, e era preciso vê-lo chegar, deslizando loucamente sobre um dos lados como um caranguejo; ele crescia, passava oferecendo a face aos buracos distendidos pelos quais se avistava, durante um segundo, formas humanas escondidas na sombra, uma mesa, um cão, uma cortina de tule a esvoaçar. Entrava na habitação desconhecida, penetrava pelos orifícios no interior da casa vazia. Depois o temporal levava-o para longe e ele estava de novo ali, sentado na poltrona de pele de toupeira, prisioneiro da carlinga de chapa. Aproximava-se um túnel, vinha depressa, igual a uma locomotiva. Penetrava no interior da montanha, batendo com todas as forças no duro rochedo. Uma planície imensa abria-se, do outro lado da montanha, e ele tinha logo que se estender sobre todo o comprimento dos campos de terra. Depois era uma estação de serviço que surgia, uma espécie de templo branco erguido no centro de uma área de cimento. Via aproximar-se dele as letras vermelhas escritas sobre as bandeiras brancas, ESSO, ESSO, ESSO, as plataformas, as bombas cintilantes, as garagens abertas onde jaziam carros em poças de óleo. Homens vestidos de azul estavam de pé na plataforma, olhavam para a estrada sem se mexerem.

Fugia-se verdadeiramente, partia-se como se houvesse uma catástrofe muito próxima que devia destruir aquele país. Eles, não o sabiam. Ninguém o sabia. Os homens, as mulheres, as árvores, os rochedos, as nuvens, ninguém o sabia. Aconteceria em breve, dentro de alguns minutos talvez. Haveria um relâmpago insustentável no céu,

e a terra transformar-se-ia em vulcão. Uma mancha eléctrica cobriria todo o horizonte, cresceria, avançaria sobre as montanhas e sobre o mar. Não haveria barulho, apenas um sopro que deitaria tudo por terra, e uma onda de calor derreteria as antenas de televisão e secaria os rios. Então todos estariam mortos.

O autocarro seguia ainda mais depressa. A chaparia estalava com o esforço. Era abanado por todos os obstáculos que se abatiam sobre ele. Seguia tão rápido como o vento, tão rápido como o Sol imóvel no céu. Os pneus ardiam sobre o solo rugoso, a estrada corria entre as rodas como se fosse uma torrente.

Havia pontes, passagens de nível, túneis, cruzamentos, largas curvas quando tudo se inclinava sobre um dos lados. Havia descidas profundas, subidas que levantavam o soalho e esmagavam os corpos contra os bancos verdes. O grunhido do motor nunca parava e, na parte da frente da carlinga, perante o movimento, o condutor segurava a roda do volante com todas as suas forças.

Para onde se ia? O que ia aparecer, um dia, do outro lado da estrada? Que cidade nova, que planície? Que rio sem nome, que mar?

Ele estava ali, imóvel entre esses dois movimentos, parado entre essas duas portas, uma por onde tudo entrava, outra por onde tudo fugia. Ele raspava com o seu corpo as formas da terra, roçava-se em todas as lombas, entrava em todos os buracos. Era então isto, conhecer o mundo. Por todos os países, os Homens tinham construído essas ranhuras de alcatrão e pedras, para romper as florestas, as montanhas. O autocarro transpunha os campos, os rios, as colinas. A estrada não tinha fim. Partia do centro, onde tinha acontecido a catástrofe, e avançava à sua frente, separando-se, girando sobre si própria, subindo, descendo. Tinha nascido um dia, no centro da cratera ofuscante, e, desde então, não mais tinha tido sossêgo. Por vezes, ela encontrava uma montanha escarpada, e era necessário começar a ascensão, curva após curva. E surgia um pico, com neve, nuvens cinzentas, e ela voltava a descer do outro lado rastejando. Outras vezes, eram imensidões de ervas altas que apareciam, e ela seguia em recta a toda a velocidade rumo ao horizonte. De dia, a estrada luzia, tremendo no calor, coberta de poças. De noite, saltava do fundo do escuro, repleta de sinais luminosos móveis. O autocarro flutuava sobre ela como um barco, transportando a sua carga de gente adormecida.

Ele continuava a olhar pela janela. Via a terra mover-se ao longo dos flancos do autocarro, e não pensava em nada. As coisas não se moviam à mesma velocidade. Havia

primeiro, muito perto do vidro, os taludes que surgiam tão depressa que nem se viam. Os postes de cimento também, rápidos, lançados para trás como pás de hélice. Os fios telegráficos muito curtos, que ondeavam no seu espaço. Depois, as casas, os campos, as muralhas. Mas eram ainda aparições, aberturas, piscar de olhos. Face branca, face vermelha, monte de pedras, face branca, árvore, árvore, árvore, face branca, face amarela, monte de pedras. Um pouco mais adiante, as casas deslocavam-se como grandes caminhões, como grandes barcos. Os blocos beges flutuavam sobre as árvores, andavam à deriva, e eram jangadas pesadas e carregadas que a corrente levava consigo. Os cumes das árvores agitavam-se, vagueavam, fazendo cintilar as suas folhinhas. Por vezes destacava-se um ramo, mais alto que os outros, erguido para o céu, e parecia um braço de uma pessoa a afogar-se. Ainda mais à frente, as colinas imóveis, com os cubos das casas, as manchas dos campos. A partir daí, a paisagem já não era estática : recuava. Enormes blocos de montanhas, falésias, cisternas do mar, cabos, ilhas negras. O seu lento movimento torcia a terra, rasgava as florestas e os promontórios. Finalmente, em cima, no céu, as nuvens metamorfoseavam-se, unindo-se e afastando-se.

Tudo isto causava vertigens. Todos estes movimentos sobrepostos, destruindo assim a paisagem, eram pesados, dolorosos, trágicos, enchiam os olhos e davam a volta às entranhas. O grunhido do motor não parava, fabricava o seu silêncio, com todas as suas ondas multiplicadas que nos cobriam.

O mundo desabava, ao mesmo tempo muito rápida e lentamente. E cada coisa que partia retirava-nos uma ideia do fundo da cabeça. Cada árvore arrancada que fugia para trás era uma palavra desaparecida. Cada casa oferecida por um segundo, e depois empurrada para trás, era um desejo. Cada rosto de homem ou de mulher surgido frente ao vidro, e recusado no mesmo instante, era uma mutilação estranha, a abolição de uma palavra muito doce, muito amada.

Ele olhava pela janela e perdia as palavras.

Algumas desapareciam instantaneamente, LIVRO, GATO, CIGARRO, com a queda de dois ou três postes de cimento. Outras escorriam interminavelmente, MURALHA, IDEOLOGIA, AMOR, INOCÊNCIA, enquanto a montanha negra deslizava para a frente, se inclinava, balançava, e, pouco a pouco, se enterrava no chão. Havia ideias-nuvens, desfiadas, que desapareciam sem se saber como. Planavam no céu, como grandes pássaros, e, círculo após círculo, fundiam-se no espaço. Ou então ideias-formigas, que fervilhavam nos tufo de erva e que a fuga aniquilava aos milhões. A

cada quilómetro, ele tornava-se mais pobre. A mudez entrava-lhe no corpo. Era talvez o barulho do motor, o ronronar constante que o enchia de ondas.

Caíam árvores, carregando cachos de números, 10 000, 200 000, 1 000 000. Garagens escancaradas, onde dormiam livros inteiros, tratados de filosofia, manuais de ciência. Campos baldios, onde tinham vivido os dicionários. Riachos, repletos de poemas. Hangares de política, cubas de desporto, lagos de canções e de filmes, vias-féreas de amor. Tudo isto ia-se embora, e era bom.

Tmbém perdia gestos, movimentos da mão direita em direcção aos maços de cigarros, da mão esquerda em direcção aos isqueiros de cobre. Pestanejos, arrepios na nuca, deglutições. Perdia os sentidos. Os nomes saíam dele e fugiam, GÉRARD, ANDRÉ, SÉBASTIEN, RIEUX, DUNAN, SONIA, CLAIRE, JANE MARGOLD, GABRIELLE, LAURE...

(Com a face inclinada, Laure olhava. Os seus olhos pintados pestanejavam ligeiramente, as pálpebras húmidas mudavam de cor, passando de verdes, a azuis, e a douradas. As madeixas do seu cabelo flutuavam sobre a testa, etc.)

Ele perdia nomes de rua, de avenida, de alameda. Perdia quilómetros de passeios, de odores de pão, de odores de sabão. Perdia cães, pombos, pulgas. Tudo isto ia-se embora para fora dele. Em breve, já não sobraria nada. O autocarro seria um obus vazio, voando rumo ao seu objectivo, rumo à deflagração.

Por um instante, para se lembrar, quis acender um cigarro. Mas mal rejeitara a primeira nuvem de fumo, o condutor virou a cabeça para trás e gritou alguma coisa :

« ... ibido fumar, aí! »

E ele teve que pisar o cigarro no chão.

Era então isto, a solidão do movimento. Algo tinha sido rompido, um cordão, ou uma corrente, e agora saltava-se para a frente. O medo, talvez, a velha máscara que cobria os rostos. O Sol bem alto no céu, enviava o seu calor forte sobre o telhado de chapa. Era dele que se fugia, era a luz da verdade insustentável. Fugia-se da cidade demasiado branca, dos muros demasiado direitos, dos sons de passos, do vaivém dos carros, das mágoas do conhecimento. Partia-se para não mais ver uma mulher, uma criança, para não mais ouvir os diálogos nos cafés, para não mais ter que responder a alguém :

« Muito bem, obrigado, e você? »

Esmagada, rejeitada, pisada, a cidade maldita. Coberta de cinzas, de papéis velhos. Esquecida a lixeira cheia de podridão. Tinha-se cavado a sepultura, cobrindo-a depois com estrume. O autocarro de aço corria no campo, e as suas rodas esmagavam povoações de lesmas. Talvez lá atrás, bem longe agora, rebentasse de repente a imensa girândola de fogo que aniquilaria tudo em quatro segundos.

Os que estão imóveis na terra errante : os viajantes.

Os que fogem na terra imóvel : os sedentários.

Mas aqueles que fogem na terra errante, e aqueles que estão imóveis na terra imóvel : como chamar-lhes?

Análise dos problemas de tradução de um excerto de *Le Livre des fuites*

No sentido de apoiar o tradutor na sua permanente tomada de decisões, Christiane Nord³² desenvolveu uma metodologia de abordagem do texto a traduzir e traçou coordenadas muito práticas do trabalho tradutivo. Nord apresenta, assim, um modelo abrangente de análise textual aplicada à tradução, tendo por finalidade estabelecer a função do texto de partida dentro da cultura de partida, para então compará-la com a função do texto traduzido na cultura de chegada e, por fim, identificar tanto os elementos que serão preservados, como aqueles que serão adaptados no translato. Através deste modelo, também se consegue identificar e categorizar problemas tradutivos, sendo que a minha análise se baseia, precisamente, na tipologia dos problemas de tradução criada por Nord.

Antes de prosseguir com a tipificação dos problemas tradutivos, impõe-se uma breve distinção. Nord distingue "dificuldades de tradução" de "problemas de tradução", considerando as primeiras de natureza subjectiva e estritamente relacionadas com o grau de conhecimentos e a competência de cada tradutor, e os segundos, de ordem objectiva e generalizável (NORD *apud* HÖRSTER³³, 1999: 35-36).

Para Nord, os problemas de tradução podem situar-se em quatro níveis diferentes, mas sem qualquer tipo de hierarquia entre eles (*idem*: 41): problemas de tradução específicos do texto de partida (TP) - típicos de um determinado TP ou do género textual a que o TP pertence (por exemplo, recursos estilísticos e expressivos individuais ou modos de configurar o conteúdo que não sejam generalizáveis); problemas de tradução específicos do par de línguas envolvidas - que decorrem do confronto entre os recursos da língua de partida e da língua de chegada; problemas de tradução específicos do par de culturas envolvidas - que resultam do contraste entre as convenções e normas da cultura de partida e da cultura de chegada; problemas de tradução de ordem pragmática - que resultam do contraste entre os factores extratextuais do TP e do texto de chegada (TCh).

Segundo Hörster, o facto de se distinguirem quatro ordens de problemas tradutivos não significa que essas ordens sejam mutuamente exclusivas, ou seja, um mesmo problema pode colocar-se a mais do que um dos diferentes níveis (*ibidem*).

³² Cf., por ex., NORD, Christiane, *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Analysis*, Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991.

³³ HÖRSTER, Maria António, "Problemas de tradução. Sistematização e exemplos". In *V Jornadas de Tradução. Tradução, ensino, comunicação*. Porto: ISAI, 1999, pp. 33-43.

Partindo da tipologia definida por Nord, que permite ao tradutor sistematizar a abordagem aos problemas de tradução e reflectir sobre possíveis formas de resolução, será apresentada, nos pontos seguintes, uma reflexão sobre os principais problemas encontrados no excerto em concreto, procurando enquadrá-los na problemática geral que cada um suscita. A terminologia usada neste trabalho para a identificação de cada problema é da minha autoria; a ordem de apresentação dos problemas pretende seguir apenas uma lógica de coerência enunciativa, não apontando para qualquer tipo de valor hierárquico.

- Problemas de tradução de ordem pragmática

A sugestividade dos títulos:

No campo das artes, um "título" é um nome ou expressão que, segundo o Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2002), serve para indicar o assunto tratado ou simplesmente para identificar, distinguir, individualizar a obra ou o trabalho em questão. O título cria um impacto inicial, é um ponto de partida que pode antecipar claramente, por exemplo, o enredo, o conteúdo da história e pode ser um elemento determinante para a recepção positiva da obra, concretizada no seu sucesso comercial. Quando o título não traz clareza imediata, pode ser uma situação indesejada pelo seu autor, resultante de um equívoco, ou, pelo contrário, pode ser consequência de uma estratégia paratextual, visando conferir algo de enigmático à obra, no sentido de apelar à curiosidade do leitor.

Porém, independentemente da escolha do título ser bem ou mal-sucedida, quando se trata da sua tradução a verdade é que se coloca a questão de como traduzí-lo, pois um título, fundamentando-se na língua, é sempre criado originalmente dentro de um determinado contexto histórico-cultural que lhe atribui as suas interpretações culturalmente determinadas. Por isso, segundo Landers (2001³⁴: 140), podem ocorrer mudanças linguísticas no título devido a disparidades de ordem cultural, linguística, histórica ou geográfica, entre a língua de partida e a língua de chegada. Todavia, estes factores cambiantes têm de ser conjugados com outro aspecto que, muitas vezes, é a principal condição determinante na decisão da mudança de um título na tradução, ou seja, o factor comercial. Neste caso, a tomada de decisão não cabe geralmente ao tradutor mas sim ao seu editor, cuja intenção principal é a criação de um título chamativo e que contribua para propósitos de uma comercialização lucrativa. A estratégia passa, por isso, pela diminuição das potenciais estranhezas ocasionadas pela língua de partida, para permitir que o leitor da língua de chegada tenha um acesso mais facilitado à obra. Dentro da tipologia

³⁴ LANDERS, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD, 2001.

concebida por Landers (2001: 145) para definir as mudanças linguísticas de título na tradução, esta alteração faria parte das mudanças "opcionais", cujo objectivo é conseguir um título mais apelativo para as vendas e/ou mais acessível para o leitor, encarado na perspectiva de um consumidor. Este autor aponta ainda mais três tipos de mudanças: as "obrigatórias", para situações em que não há conciliação, pois o título original, apesar de às vezes ser muito claro para os leitores da língua de partida, não oferece a mesma clareza para os leitores do translatato; as "desastrosas", quando o título produzido provoca equívocos ou é menos atractivo; e as "caprichosas", que não mostram nenhuma razão evidente, a não ser exibir o engenho de alguém.

Na tradução do excerto de *Le Livre des fuites* é possível encontrar várias situações relacionadas com esta problemática dos títulos, a começar, desde logo, pelo título da obra. Neste caso não existe nenhuma mudança "obrigatória", pois tanto em francês como em português ele surge como bastante claro e até sugestivo, apontando já para a temática e para o conteúdo da obra, em que a personagem principal se encontra numa permanente fuga do mundo e de si mesmo. A opção de tradução foi então a da transcrição literal, "*O Livro das fugas*", pois o efeito de sentido e de sugestividade é semelhante em ambas as línguas. De referir ainda a este nível que também se manteve a mesma apresentação estética do título, nomeadamente em termos de tipo, formato e cor de letra, e de disposição na capa, numa estratégia de transmissão de informação paratextual, no sentido de passar uma noção de contemporaneidade das ideias contidas na obra, apesar de ter sido publicada em 1969, ao leitor do TCh. Ao manter-se a mesma configuração estética da capa, com um título vermelho garrido e, por isso, chamativo, destacado de um fundo branco, consegue-se um efeito simultaneamente apelativo e sóbrio, sendo que também se dispensa o recurso a mais informação gráfica, como imagens por exemplo, porque a ênfase é colocada nas palavras, nos seus efeitos, numa certa reflexão metalinguística. Portanto, é no respeito das ideias do autor e na procura de uma apresentação sugestiva e chamativa que se optou pelo já referido título, apontando para um público-alvo interessado numa obra que lhe transmita algo para reflexão e não apenas para distração, que coloque em jogo a sua perspicácia e capacidade de imaginação.

Os paratextos:

A análise à sugestividade dos títulos permite entender de que modo as informações que fazem parte dos paratextos são importantes na mediação entre texto e leitor, podendo

potencialmente influenciar a leitura ou a recepção do texto. Os paratextos, no sentido atribuído por Genette, *apud* Figueiredo (2004³⁵), são constituídos, para além dos títulos, por:

« [...], *subtítulos, epígrafes, dedicatórias, prólogos, prefácios, posfácios, advertências, notas prévias, nome de autor e de tradutor, (ou a ausência de um ou de outro ou de ambos) capas, contracapas, frontispícios, introduções, notas editoriais, informações nas badanas, notas de rodapé, notas à margem, ilustrações, notas do tradutor, notas finais, apêndices, anexos, publicidade, informações bibliográficas e legais, ou quaisquer outros sinais que mantêm qualquer relação com o texto que acompanham fisicamente.* »

À exceção dos prefácios e das notas prévias, todos estes elementos podem coexistir, sendo que a sua principal função é a de servir de fonte de orientação e/ou sedução do leitor, e mesmo que este não se aperceba da função destes recursos, eles existem em si mesmos, cercando e expandindo o texto (GENETTE *apud* FIGUEIREDO, 2004).

Na tradução em análise, a única informação paratextual acrescentada é a do nome do tradutor, colocado na parte inferior da capa, com o mesmo tipo de letra do título e do nome do autor, também em preto como este último, mas com o formato mais pequeno. A intenção por detrás destas opções estéticas foi transmitir ao leitor, essencialmente, duas informações complementares: a escolha pelo tipo de letra e cor igual ao que é usado no nome do autor pretende colocar o tradutor no mesmo plano criador do autor, remetendo para o conceito de tradução literária entendida como recriação da obra original; no entanto, a colocação e o formato inferior do nome do tradutor pretende relativizar esse papel, posicionando o tradutor num patamar inferior ao do autor; considera-se que uma obra pertence sempre primeiramente ao seu autor e, apesar da tradução poder ser considerada uma recriação, o tradutor estará sempre colocado numa posição de dependência em relação ao trabalho do autor pois, no fundo, sem "criação" não pode haver "recriação".

Dada a importância que os elementos paratextuais podem ter na interpretação do texto por parte do leitor, procurou-se estruturar o TCh com os mesmos elementos de paratexto do TP, numa lógica de preservação de significados. A existência, por exemplo, de grandes espaços em branco na página ou de enumerações com uma única palavra por parágrafo, como acontece no TP, pode ser uma estratégia do autor para levar o leitor a determinadas interpretações do próprio texto, pelo que o tradutor deve estar atento à presença de elementos deste tipo para lhes decodificar a sua importância como fontes de orientação e/ou sedução do leitor.

³⁵ FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. "Joyce em português europeu: as funções dos paratextos em *Dubliners* e *A portrait of the artist as a young man*". In *O Língua* - Revista Digital sobre Tradução, nº 5, Dez. 2004. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/05/lingua02.html>. Acedido em 20 de Julho de 2010.

O próprio tipo de letra usado no texto pode transportar informações subtilmente dissimuladas, voluntária ou involuntariamente, sobre o texto. O uso, por exemplo, de um tipo de letra trabalhado, com arabescos, pode remeter para um certo classicismo estético, enquanto um tipo de letra com linhas mais direitas pode ser associado a um traço mais modernista. O recurso a um determinado tipo de letra pode, com efeito, ser usado com uma intenção de sentido, como, por exemplo, para transmitir ao leitor uma ideia de complexidade da temática abordada no texto, usando um tipo de letra trabalhado, complexo, que traduz essa ideia por associação. Por essa razão, na tradução do excerto procurou-se usar um tipo de letra semelhante ao do TP, no sentido de não se perder os possíveis significados que tal recurso pode conter implicitamente.

O *incipit*:

A palavra latina "*incipit*" corresponde à terceira pessoa do singular do verbo "*incipere*", que significa "iniciar", "principiar", e consiste nas primeiras palavras de um texto literário (Houaiss, 2002). Por conseguinte, os primeiros indícios de uma interpelação textual do leitor encontram-se no *incipit*, pois é aí que a voz narrativa começa a penetrar no universo da ficção.

Andrea Del Lungo, *apud* Zekri³⁶, elaborou uma tipologia das funções do *incipit* que expõe, de forma clara e relativamente sintética, a importância do *incipit* dentro do texto literário e, por consequência, permite também perceber, no âmbito do presente trabalho, os constrangimentos que o tradutor tem perante a tarefa de tradução deste elemento textual. Del Lungo apresenta então quatro tipos de funções essenciais do *incipit*: codificante, sedutora, informativa, e dramática (1993: 137). Estas funções não seguem nenhuma ordem hierárquica nem exclusiva. Elas podem coexistir num mesmo *incipit*, mas com um grau de importância diferente entre elas.

A função codificante consiste na apresentação do código do texto (género e estilo textual, e códigos artísticos tipo), no sentido de orientar o leitor na sua recepção. Essa apresentação pode ser feita de uma de três maneiras: de forma directa, quando o *incipit* exhibe explicitamente o código do texto; indirectamente, quando o *incipit* faz referência a outros textos, através de procedimentos intertextuais ou arquitectuais; ou de forma implícita, quando o *incipit* expõe de maneira latente o código textual.

A função sedutora manifesta-se no *incipit* através da produção de interesses, que pode tomar forma diversas. Del Lungo identifica quatro dessas formas (1993: 140):

³⁶ DEL LUNGO, Andrea. "Pour une poétique de l'incipit". In *Poétique*, nº 94, Abril 1993, pp. 131-152, *apud* ZEKRI, Khalid. *Étude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Tese de doutoramento em Literatura francesa. Université Paris XIII: Paris, 1998. Disponível em: <<http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>>. Acedido em 28 de Agosto de 2010

- a. O *incipit* introduz o enigma do texto através da apresentação de espaços de vazio semântico, que permitem ao leitor ter um papel activo, pois é chamado a preenché-los. Estes espaços de vazio semântico implicam uma escassez de informação, o que aumenta a importância do enigma do texto literário.
- b. A imprevisibilidade da narrativa aumenta a expectativa do leitor sobre o que vai acontecer na história.
- c. Através de um conjunto de sinais dirigidos a um destinatário, o texto instaura um contacto entre a instância produtora e a instância receptora, o que resulta num pacto de leitura, que pode produzir um efeito de sedução ao instituir-se logo no *incipit* do texto.
- d. A dramatização imediata pode produzir um efeito de sedução, pois conduz directamente o leitor à acção da história e leva-o assim a interessar-se pela narrativa.

A função informativa pode ser sub-dividida em três funções: uma função temática, que consiste na apresentação de um conhecimento de ordem geral ou particular; uma função metanarrativa, que diz respeito à organização formal da narrativa; e uma função constitutiva, que está relacionada com a história enquanto conteúdo narrativo — esta função manifesta-se através da enfatização de determinadas categorias narrativas, como as personagens, o tempo, o espaço, etc.

Por fim, a função dramática está ligada à iniciação da história narrada. Esta dramatização pode ser imediata, colocando o leitor logo à partida perante uma história que já começou, sem introdução mediadora. Fala-se neste caso de "*incipit in media res*". Esta dramatização pode também ser retardada quando o texto difere o momento do começo da narrativa. Neste caso, trata-se de um *incipit post res*. Os elementos colocados no *incipit* servem aqui de introdução susceptível de criar expectativa no leitor.

Del Lungo diz que as funções codificadora e sedutora são "constantes", pois estão presentes em qualquer *incipit*, mesmo implicitamente, e que as funções informativa e dramática "variáveis", dado que têm de responder à dupla exigência do *incipit* de informar o leitor e de o levar a "penetrar" na narrativa (1993: 145).

Na perspectiva da tradução de um *incipit*, estas considerações de Del Lungo sobre as funções deste elemento inicial de um texto literário são úteis para se perceber que, para se conseguir traduzir um *incipit* da melhor forma, é preciso estar atento às suas funções no TP, para as poder reproduzir no TCh. Deste modo, se um *incipit* tem uma função essencialmente informativa no TP, é esta função que deve ser também posta em relevo no TCh e não outra.

No TP em análise, o *incipit* apresenta uma citação de Marco Polo, mercador, embaixador e explorador veneziano, que viveu entre os séculos XIII e XIV, e cujo relato

detalhado das viagens que empreendeu pelo Oriente foi, durante muito tempo, uma das poucas fontes de informação sobre a Ásia no Ocidente. Trata-se, então, de um *incipit* com uma função essencialmente codificante, manifestada de forma indirecta, através desta citação. Ao citar Polo, cujo relato representa a inauguração do género da narrativa clássica de viagem, Le Clézio fornece desde logo ao leitor as bases do tipo de história que vai narrar. Ao ser confrontado com o nome de Marco Polo, o leitor fica, logo à partida, com um indício daquilo que vai encontrar no texto, ou seja, a temática das viagens, visto que este mercador veneziano apenas ficou associado, em termos literários, à produção de uma única obra, o já referido relato das suas viagens pelo Oriente. Polo ditou as suas aventuras de viagem a um escritor de romances, Rusticiano de Pisa (Rustichello da Pisa), enquanto esteve preso em Génova entre 1298 e 1299. O relato ficou registado em vários manuscritos e na língua francesa usada naquela época, sob o título de *Le livre de Marco Polo*, e as suas aventuras foram depois traduzidas para latim, em 1315, sob o título *Il Milione* (abreviatura de *Emilione*, o apelido de família de Marco). Em 1485, depois de traduzidas em várias línguas, foram impressas. A primeira tradução portuguesa impressa surgiu em 1502, recebendo o título de *Livro de Marco Polo*. Os manuscritos originais foram, entretanto, perdidos.

A citação assim retranscrita no TP foi retirada da tradução deste relato para um francês mais contemporâneo feita, em 1865, por Guillaume Pauthier, mantendo o título *Le Livre de Marco Polo*³⁷. A frase citada corresponde à última do capítulo XXXVIII (p. 93), onde se descreve a cidade de Cobinan. Identificada a obra e o contexto enunciativo da frase citada, a estratégia para a tradução deste *incipit* passou, primeiramente, pela análise das traduções portuguesas do relato de Marco Polo, no sentido de verificar a existência de alguma tradução em que a referida frase pudesse servir de *incipit*, respeitando a sua função essencialmente codificante. Dado que a frase do *incipit*, "*Or laisserons de ceste cité & irons avant.*", está num francês mais arcaico, como o prova o determinante demonstrativo "*ceste*" (corresponde a "*cette*", na língua francesa contemporânea), a intenção foi procurar uma tradução num português também mais arcaico, pois a formulação francesa parece traduzir uma ideia de antiguidade e classicismo, que seria talvez importante de manter na tradução portuguesa, visto que o *incipit* remete precisamente para as narrativas "clássicas" de viagem.

No entanto, apenas foi possível aceder a uma tradução mais recente do relato. Trata-se, aliás, da última tradução recenseada, em Portugal, da obra de Marco Polo, e tem o título de *Viagens*³⁸. A tradução encontrada da frase do *incipit* foi a seguinte: "Agora falemos de mais

³⁷ POLO, Marco; RUSTICIANO. *Le Livre de Marco Polo*. Trad. Guillaume Pauthier. Paris: Imprimeurs de L'Institut de France, 1865.

³⁸ POLO, Marco. *Viagens*. Trad. Ana Osório de Castro. Lisboa: Biblioteca editores Independentes, 2008.

coisas" (2008: 40). Esta tradução apresenta diferenças substanciais relativamente à frase transcrita por Pauthier, omitindo as referências à partida da cidade e ao movimento em direcção a outro lugar, presentes na frase traduzida pelo autor francês. Estas diferenças de tradução são compreensíveis se se tiver em conta, sobretudo, que o relato de Marco Polo foi objecto de muitas traduções desde a sua criação e que, na ausência dos manuscritos originais, estas traduções passaram a ser elas próprias a base para outras traduções. Por conseguinte, esta tradução portuguesa pode ter sido feita a partir de outra versão tradutiva do relato de Polo, que não a tradução realizada por Pauthier, o que justifica estas diferenças. Contudo, sendo a frase da versão deste autor francês a usada no *incipit* em análise, a tradução portuguesa encontrada não parece ajustar-se de todo à função que se pretende reproduzir no TCh. Optou-se, então, por uma tradução criativa, baseada nos elementos considerados essenciais para a reprodução da função codificante do *incipit*, isto é, a ideia da saída de uma cidade e do movimento de viagem para outras paragens.

Assim, a tradução do *incipit* no TCh foi a seguinte: "Agora deixemos esta cidade e partamos para outro lugar." . O deíctico "agora" aparece para transmitir a ideia de entrada num novo tempo, o tempo da narrativa, que é acompanhado por uma mudança de cenário: deixa-se uma determinada cidade e caminha-se para outro sítio, o da história narrada, sendo que a expressão "para outro lugar", pela sua indefinição, pretende ter um efeito sedutor sobre o leitor, apelando à sua imaginação e despertando-lhe a expectativa de uma viagem mental.

O implícito cultural:

O problema do implícito cultural está relacionado com a mudança de canal da narrativa, mais precisamente com os receptores do TP e do TCh, em termos do grau de conhecimentos e capacidade de decodificação que autor e tradutor lhes atribuem. Tendo o TP em análise sido escrito em 1969, é natural que contenha referências textuais que remetam para o contexto histórico-cultural em que foi redigido. Ao colocar estas referências no texto, o autor pressupõe a sua natural identificação e decodificação por parte do receptor do TP, mas o tradutor tem de estar atento à presença destes dados, porque o receptor do TCh muitas vezes não possui as mesmas referências histórico-culturais do receptor do TP, o que pode causar estranheza na recepção do TCh. Ao tradutor compete, portanto, fazer a gestão da diferença de conhecimentos entre o receptor do TP e o receptor do TCh.

O recurso a uma "explicitação" intratextual foi a solução encontrada, por exemplo, no caso dos nomes "*Gaumont*" (TP: 24) e "*Prisunic*" (TP: 29), que foram traduzidos por "cinema Gaumont" e "loja do Prisunic", respectivamente. Estes dois casos são sintomáticos da diferença de informação pressuposta entre o receptor do TP e o receptor do TCh. Um receptor de origem

francesa já estará, seguramente, identificado com a companhia de cinema *Gaumont*, pois esta foi fundada em França, no início do século XX, tendo criado inúmeras salas de cinema com o mesmo nome, em países sob influência francesa, como o Vietname, de onde é originário Hogan, o personagem principal da obra. Logo, o autor do TP pressupõe que o seu receptor possui estes dados e refere apenas uma "ida ao Gaumont" para transmitir a ideia de ir ao cinema. Mas, para um receptor português, este grau de conhecimentos seria difícil de atingir, visto a marca Gaumont não existir em Portugal, pelo menos enquanto companhia de salas de cinema. Para superar este problema de pressuposição, a estratégia passou por uma explicitação interna ao texto da palavra "*Gaumont*", através do acrescento do vocábulo "cinema" no TCh, o que permitiu corrigir o menor grau de conhecimento do receptor do TCh em relação ao receptor do TP, no que diz respeito à identificação da realidade para que remete o termo francês supracitado.

Do mesmo modo, a palavra "*Prisunic*" também diz respeito a uma realidade distante para o receptor português, pois representa o nome de uma companhia francesa de lojas de artigos variados, fundada em 1931, e com grande implantação apenas em países francófonos, tendo sido entretanto desmantelada em 1997. A opção de fazer anteceder este referente da expressão "loja do" assentou, tal como no caso da explicitação interna do termo "*Gaumont*", na tentativa de equilibrar o grau de conhecimento entre o receptor do TP e o do TCh. Forneceu-se então a este último uma expressão clarificadora no sentido de tornar explícito o significado que o nome *Prisunic* comporta, pois este por si só, no contexto cultural do receptor do TCh, causaria certamente estranheza leitor, pela incapacidade de descodificar o seu sentido sem alguma pesquisa extratextual.

A questão da tradução ou não de citações:

No TP em análise coloca-se a problemática da tradução ou não de citações. De facto, neste texto surgem nomeadamente duas citações paradigmáticas relacionadas com esta questão. Ambas as citações aparecem na mesma página e são praticamente consecutivas (ver *Le Livre des fuites*, p. 11). A primeira diz respeito a uma citação traduzida para francês por Le Clézio de um excerto de texto do escritor inglês Wilfrid Owen. O autor coloca esta citação traduzida de inglês para francês provavelmente porque o que lhe interessa nela são os significados que ela possui, os sentimentos que ela transmite através dos seus sentidos e, por isso, importa que as palavras do texto sejam compreendidas para se perceber a mensagem intrínseca a esta citação assim traduzida pelo autor. Por esse motivo, a referida citação também foi traduzida para português no TCh. No entanto, a tradução desta citação no TCh foi feita a partir da versão francesa transcrita por Le Clézio pois, apesar de dever sempre consultar-se a citação original para identificar o seu sentido de facto original, neste texto literário o que interessa são os efeitos

provocados pelas palavras escolhidas pelo autor do TP e não as do autor da citação original. A tradução desses efeitos sobrepõe-se aqui à correcta tradução da citação original. O que importa neste caso não é a exactidão da mensagem da citação mas sim a forma como ela é usada pelo autor do TP, num sentido estético-formal.

No mesmo sentido mas de forma diferente, Le Clézio cita Parménides, filósofo grego da Antiguidade Clássica, transcrevendo as palavras deste pensador no alfabeto grego em que surgiram primordialmente. A opção pela não-tradução da citação por parte do autor neste caso pode ser relacionada com o texto que imediatamente vem a seguir, pois Le Clézio pretende demonstrar que “*tous les mots sont donc possibles*” (TP: 11), ou seja, todas as palavras são possíveis. Tendo este texto como potencial público-alvo todo o universo francófono, esta citação assim transcrita não terá certamente como objectivo primordial ser compreendida do ponto de vista do seu conteúdo, até porque a maioria dos receptores do TP não têm suficientes conhecimentos linguísticos de grego para entenderem o seu significado, mas o que interessa aqui mais uma vez é sobretudo o sentido estético-formal da citação. Assim retranscrita, ela transmite de facto a ideia de que as palavras podem surgir de todas as formas, naquilo que se pode estender a uma reflexão metalinguística sobre a impossibilidade do homem de fugir à linguagem. Na tradução desta citação para o TCh optou-se portanto por uma estratégia de retranscrição das palavras em alfabeto grego, no sentido de não se perder toda esta carga de significado e de reflexão metalinguística.

- Problemas de tradução específicos do par de culturas

Os problemas de tradução específicos do par de culturas envolvidas ocorrem sobretudo no campo das convenções vigentes nas duas culturas e línguas, como sejam retóricas textuais específicas ou princípios e regras estilísticos, que podem ser muito distintos num e outro contextos.

Um desses problemas tradutivos relacionado com as convenções estilísticas colocou-se na tradução do excerto, nomeadamente ao nível de expressões como “*soleil*” e “*terre*” que aparecem várias vezes no TP. Em francês, estas expressões são formas de substantivo comum e, por isso, escrevem-se, convencionalmente³⁹, com letra minúscula inicial. Contudo, a regra ortográfica portuguesa⁴⁰ para nomes da astronomia determina que estes sejam grafados com

³⁹ Cf., por exemplo, DELATOUR, Yvonne, et al. *Nouvelle Grammaire du français*. Paris: Hachette, 2004.

⁴⁰ As regras para o uso das maiúsculas e das minúsculas decorrem do estipulado (e ainda em vigor em Portugal) no Acordo Ortográfico de 1945. Cf., por exemplo, BERGSTRÖM, Magnus; REIS, Neves. *Prontuário ortográfico e guia da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Notícias, 46ª edição, 2004.

maiúscula inicial. Contudo, como as expressões "*soleil*" e "*terre*" também têm formas de substantivo comum, a sua grafia no translato foi variável, consoante tinham a acepção de astro/planeta ("Sol" e "Terra", com maiúscula inicial) ou outros significados (com minúscula inicial), como por exemplo na frase "não andes com a cabeça ao sol".

A regra da maiúscula inicial também se aplica em português a, entre outros, a nomes geográficos individualizados, como nomes de ruas específicos. Daí que, por exemplo, a "*rue Papacino*" (TP: 47) se tenha tornado a "Rua Papacino" no TCh.

Num outro caso relacionado com convenções linguísticas, encontramos o vocábulo francês "*Kilimanjaro*" (TP: 28), nome da mais alta montanha africana. Na língua portuguesa, a letra "k" é apenas usada esporadicamente e provém de estrangeirismos, sendo mais comum o recurso às letras "q" e "u" para, em conjunto e perante as vogais "e" ou "i", reproduzirem o som [k]. Por isso, este nome foi traduzido na grafia portuguesa como "Quilimanjaro".

De igual modo, existe no TP outra situação problemática de tradução relacionada também com convenções linguísticas. Trata-se da tradução do plural de apelidos. É preciso ter em conta que constitui norma peculiar ao idioma francês a singularização de apelidos no plural. Tal facto justifica que, no TP em análise, se encontre a seguinte enumeração de apelidos: "[...], les Hogan, les Caravello, Prima, Khan, [...]" (*Le Livre des fuites*: 41). No entanto, em português, a regra convencionada impõe o uso do plural em tal caso, sendo que os apelidos, que fazem parte da categoria dos nomes próprios, seguem as mesmas regras dos nomes comuns no que diz respeito à sua flexão para o plural. No translato, estes nomes foram, por isso, apenas flectidos para plural, traduzindo-se apenas os determinantes que os acompanham.

De referir ainda uma última situação, que teve a ver com a tradução da palavra "Guyane" (TP: 11). Trata-se do nome francês oficial de uma ex-colónia gaulesa, que é, desde 1946, um departamento ultramarino da França, situado na costa atlântica da América do Sul. Em Portugal, este território é conhecido como a "Guiana Francesa", pois tem-se em consideração o facto de existirem mais três Guianas, nomeadamente a Guiana Britânica (actual República Cooperativa da Guiana), a Guiana Holandesa (actual República do Suriname) e a Guiana Brasileira (actual estado do Amapá, no Brasil). Na tradução, este nome teve então forçosamente que ser traduzido por "Guiana Francesa", para estar de acordo com a norma de designação da cultura do TCh.

- Problemas de tradução específicos do par de línguas

A tónica é aqui colocada nos problemas relativos ao par de línguas envolvidas. Esta categoria de problemas diz respeito a factores intratextuais (léxico, sintaxe e estrutura frásica,

principalmente). Os itens de análise abordados a este nível são os nomes próprios, as interjeições, as onomatopeias, as conotações, as expressões idiomáticas e as siglas e iniciais.

Os nomes próprios:

Relativamente ao léxico, o excerto apresenta, entre outros, o problema de tradução de nomes próprios. Segundo Lyons⁴¹ (1968: 337), os nomes próprios constituem uma categoria linguística muito particular, que advém do facto de funcionarem como designadores não por via de qualquer conteúdo semântico que eventualmente possam ter, mas pela associação única e arbitrária entre um nome próprio e o seu portador. É esta singularidade que leva a maior parte dos autores a advogar que os nomes próprios não são traduzíveis, com a ressalva de poderem, em certos casos, figurar no texto de chegada, não na sua forma original, mas na forma de um equivalente geralmente aceite. No entanto, certos autores consideram que os nomes próprios não constituem uma categoria uniforme, sendo antes classificáveis em vários tipos. Hermans (1988⁴², 11-13), por exemplo, afirma que os nomes próprios na perspectiva da tradução literária podem ser divididos em duas categorias: a "convencional", em que não há motivação por detrás da origem e significado dos nomes; e a "intencional", em que os nomes literários são motivados e, por isso, são sugestivos ou expressivos, podendo advir deles determinadas associações históricas ou culturais no contexto de determinada cultura. Essa classificação acaba por levar o tradutor a adoptar procedimentos diversificados, conforme o tipo de nome próprio a transpor para o texto de chegada. Lefevere⁴³ (1994: 39) também aborda, de certa forma, o carácter "intencional" da escolha de certos nomes próprios ao afirmar:

« Writers sometimes use names not just to name characters in a poem, story, novel, or play, but also to describe those characters. The name usually contains an allusion to a certain word in the language, and that allusion allows readers to characterize characters to a greater extent than names like Smith would – or Brown, the name of the protagonist in Hawthorne's "Young Goodman Brown" (Raffel 45-57). Brown itself is a neutral name, but Goodman, which originally meant something like "mister" and is no longer in current usage, tends to add a positive shade of meaning, precisely – ironically – because it is no longer current. »

⁴¹ LYONS, John. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge University Press, 1968.

⁴² HERMANS, Theo. "On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar". In Michael Wintle. *Modern DuTch studies*. London: Athlone, 1988, pp. 11-13.

⁴³ LEFEVERE, André. *Translating Literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLA, 2ª Ed., 1994.

A situação exemplificada por Lefevere tem também lugar na obra em análise neste trabalho, pois o nome da personagem principal da história, apresentado inicialmente como apenas "*Hogan*", também ganha sugestividade e expressividade a ser designado no decorrer da narrativa por "*Jeune Homme Hogan*" e até mesmo pelo recurso às iniciais "*J.H.H.*". Apesar destas últimas designações não constarem no excerto analisado e, por isso, não constituírem um problema de tradução a analisar neste trabalho, elas são bem reveladoras do carácter "intencional" que pode estar por detrás da escolha de um determinado nome próprio e das dificuldades que isto coloca à sua tradução. O tradutor tem de procurar perceber se o nome próprio é motivado ou neutro ("convencional", no sentido de Hermans) para poder definir os seus procedimentos tradutivos. Contudo, em ambos os casos, o tradutor tem sempre a opção de traduzir ou não traduzir o nome.

Quando é neutro, a opção do tradutor divide-se entre "estrangeirizar" ou "domesticar" o texto, no sentido descrito por Venuti e que já foi referido neste trabalho. Assim, o tradutor pode escolher entre manter o nome original no TCh, colocando a ênfase no contexto do TP e "estrangeirizando" a tradução, ou traduzir por aculturação, integrando o TP no contexto cultural do TCh, "domesticando" o texto. Deste modo, o nome francês "*Claude*", por exemplo, se for considerado neutro, pode manter-se num TCh português, ou ser traduzido pelo nome equivalente na língua portuguesa, "*Cláudio*".

No caso do nome próprio ser motivado, a tradução depende da interpretação que o tradutor faz da intenção por detrás da escolha desse nome. Se o nome foi escolhido com um propósito claramente da identificação de uma nacionalidade, o tradutor deveria transcrever literalmente esse nome no TCh, pois de outra forma perder-se-ia essa carga identitária que pode ter relevo no contexto da história. Foi precisamente neste sentido que a maior parte dos nomes próprios no TP em análise foram preservados no translato. Todavia, há que destacar cinco nomes cuja tradução apresentou algumas diferenças em relação ao TP, tendo sido traduzidos com base noutros aspectos diversos, para além da sua carga identitária.

Assim, o nome "*Jésus Torre*" (TP: 23) passou a "*Jesús Torre*" no TCh, por uma questão de coerência linguística. O autor usa este nome como paradigma da pertença a uma determinada cultura, identificada explicitamente no texto como a cultura mexicana, porém o nome não se encontra ortografado na sua forma identificativa da cultura mexicana, que seria a língua espanhola, mas está sim de acordo com a ortografia francesa. No entanto, este aparente efeito contraditório pode ser contra-balançado se tivermos em conta que o acento gráfico em francês não incide necessariamente sobre a sílaba tónica como em português. Isto significa que, apesar do nome ter sido ortografado segundo as normas da língua francesa, ele não deixa de ser pronunciado como um nome estrangeiro e, portanto, não perde a sua carga de identificação cultural neste sentido. Por esta mesma ordem de ideias, a acentuação do nome em português foi

alterada para corresponder a norma de colocação do acento na sílaba tónica e, assim, reproduzir o efeito dissimilatório veiculado através deste nome.

Já o nome "Guevara" (TP: 36) apresenta uma problemática diferente, cabendo também perfeitamente no tipo de problemas de tradução relacionados com o implícito cultural, pois a sua tradução envolve aspectos marcadamente culturais. O nome remete para o argentino Ernesto Guevara de la Serna (1929-1967), um dos mais famosos revolucionários comunistas da história. Na cultura francófona, esta personalidade marcante do século XX ficou conhecida apenas como "Guevara". No entanto, noutras culturas, nomeadamente em Portugal, esta designação por si só não é identificativa desta personagem histórica e criaria certamente estranheza ao receptor do TCh se fosse apenas retranscrita desta forma na tradução. De facto, na cultura portuguesa, dá-se também importância à alcunha que lhe foi atribuída no seu país natal, de "El Che", por causa do vocativo gaúcho (argentino) "*che*", daí que este homem seja mais conhecido, entre os portugueses, como "Che Guevara" ou "El Che". O filme argentino *El Che* (1997), por exemplo, que narra a história de vida deste homem, manteve a mesma designação ao ser exibido em Portugal, mas necessitou do acrescento de um sub-título explicativo em França, passando nos cinemas sob a designação de "*El Che - Ernesto Guevara: Enquête sur un homme de légende*". No caso da tradução do TP, optou-se, portanto, pelo simples acrescento de "Che" a "Guevara", no sentido de permitir uma identificação automática na cultura do TCh.

No caso da tradução do nome "*Mao Tsé-toung*" (TP: 37), o problema colocou-se de outra forma. É o nome de um líder político histórico da China. Sendo um nome de origem chinesa, baseado portanto no dialecto mandarim padrão, a sua forma grafada no alfabeto latino resulta de uma transcrição desse dialecto, através de um método de romanização chamado "*pinyin*", usado oficialmente desde 1979 pela República Popular da China e pela Organização Internacional de Padronização (ISO). O *pinyin* utiliza letras latinas para representar sons no mandarim padrão. Deste modo, a representação gráfica das palavras chinesas nas línguas que utilizam o alfabeto latino, entre as quais o francês e o português, é feita com base na sonoridade dessas palavras. No entanto, como cada língua tem a sua própria maneira de ortografar os sons isso justifica, em parte, a tradução diferenciada do referido nome próprio chinês, pois o som [u] é ortografado em francês através da junção das letras "o" e "u", enquanto em português a sua reprodução limita-se à colocação da letra "u" se esta estiver entre duas consoantes. O outro facto que justifica a mudança de grafia no translato do nome é a regra ortográfica portuguesa que estabelece o uso de letra inicial maiúscula para vários tipos de nomes, entre os quais os nomes de pessoas, daí que na tradução se encontre "Mao Tsé-Tung".

No mesmo sentido, o nome "*Manu*" (TP: 29) também é paradigmático do tipo de problema enunciado. Correspondente ao diminutivo francês de "Emmanuel", este nome, ao ser traduzido para a língua portuguesa, leva necessariamente um acento agudo sobre a letra "u" para

poder ser lido como uma palavra aguda (transcrição de fonemas), formando o nome português "Manú", diminutivo de "Emanuel".

Por fim, de referir ainda a expressão nominal inglesa "*Walking Stick*" (TP: 22), para a qual a opção de tradução recaiu sobre a manutenção dessa mesma expressão no TCh, pela carga identitária que este nome possui, pois representa explicitamente uma assinatura, e também pelas conotações que se podem inferir do facto de vir escrito em inglês.

As interjeições:

As interjeições são outro dos problemas de tradução que o texto apresenta. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2002) define "interjeição" como "palavra invariável ou sintagma que, com entoação peculiar, geralmente sem se combinar gramaticalmente com elementos da oração, forma, por si só, frases que exprimem uma emoção, uma sensação, uma ordem, um apelo ou descrevem um ruído". O significado de uma interjeição depende então da entoação que lhe é dada, mas que só é possível de aferir na escrita através do contexto enunciativo em que ela se insere, permitindo explicitar-lhe o sentido. Este tipo de palavra costuma ser acompanhado por uma pontuação expressiva que facilita a tarefa de explicitação do seu significado. Assim, a mesma interjeição pode corresponder a sentimentos variados, até mesmo opostos, dependendo do contexto em que ocorre. Em alguns casos, são utilizados grupos de palavras com o mesmo valor da interjeição: são chamadas locuções interjectivas, como por exemplo "Que horror!", "Graças à Deus!", "Ora bolas!", etc. As interjeições actuam como uma das formas de expressão da cultura do falante. Este facto justifica que cada cultura tenha o seu rol próprio de interjeições, sendo que algumas chegam mesmo a ter sentidos relativamente convencionais e uma representação gráfica padronizada dentro de cada cultura, podendo por vezes haver semelhanças interculturais a este nível.

Na tarefa tradutória é importante, então, identificar o sentido da interjeição da língua de partida, para depois encontrar a sua correspondência na língua de chegada. Quando existem representações gráficas padronizadas e sentidos convencionados para as interjeições, a tarefa do tradutor passa por uma análise contrastiva dos aspectos supracitados no par de línguas envolvidas na tradução para encontrar correspondências de sentidos entre as interjeições, dependendo do contexto enunciativo em que se encontram. No entanto, sendo o texto literário um espaço de criatividade do autor, há situações em que determinada interjeição pode ser usada mas sem estar convencionada na cultura de partida e, portanto, geram-se ambiguidades de sentido que o tradutor apenas consegue resolver através da interpretação do contexto enunciativo, procurando encontrar uma interjeição convencionada e graficamente padronizada que lhe corresponda na cultura de chegada.

O texto em análise é rico em interjeições diversas que espelham bem as situações atrás referidas. Vejam-se alguns exemplos para depois se analisar a sua tradução:

« *Tout ce qu'il pouvait penser, c'était une suite d'exclamations maladroites, comme:*

" Le tabouret, oh? "

" La statue de porcelaine, ah, oh! "

" Ha! Le tapis "

" La peau de léopard! "

" Oh, laalebasse... "

" Oh! Ah! Le gros lézard empaillé! Oh! " » (Le Livre des fuites: 38-39)

Este breve excerto é paradigmático dos problemas que as interjeições colocam à tradução. O autor joga claramente aqui com o valor expressivo destas palavras, enfatizando-o através da sua repetição. No caso das interjeições "oh" e "ah", a correspondência foi rapidamente encontrada, pois não existem diferenças de aceções e de representações gráficas entre a língua francesa e portuguesa a este nível. Porém, no que diz respeito à interjeição "ha", o seu uso não se encontra convencionado na cultura francesa, o que implicou um trabalho interpretativo para conseguir extrair o seu significado. Numa análise ao contexto enunciativo em que esta interjeição surge, é possível perceber que ela terá sensivelmente o mesmo significado de "admiração" que as palavras "oh" e "ah", mas este sentido não é verificável, pois a palavra não existe formalmente na língua francesa. Em português também não há nenhuma interjeição convencionada com uma representação gráfica idêntica, que possa ajudar a atribuir-lhe determinado significado com um maior grau de certeza, pela frequente existência de correspondências interculturais a este nível. É aqui que entra em jogo a contribuição da análise dos factores extratextuais para a resolução de um problema de tradução específico. De facto, foi essa análise que permitiu saber que o autor do texto cresceu bilingue, aprendendo francês e inglês. Ele podia muito bem ter optado por escrever as suas obras em língua inglesa, mas a sua escolha recaiu sobre o francês por razões político-ideológicas. Este "ha" não será certamente alheio a este bilinguismo do autor, pois existe em inglês uma interjeição convencionada com idêntica representação gráfica. Segundo o *"The Oxford English Dictionary"* (2005), ela pode expressar sobretudo admiração, surpresa ou triunfo. O significado de "admiração" repete-se então como no das interjeições "oh" e "ah", daí que seja possível inferir que todas apontam no texto para o mesmo sentido da surpresa e do espanto. A escolha tradutiva recaiu, então, na repetição da interjeição "ah" em português. Deste modo, não se perde a sonoridade da interjeição francesa, que pode estar relacionada com uma intenção estética do autor, e mantém-se o mesmo efeito de sentido.

A tradução de onomatopeias:

No translató também surgiram alguns problemas relacionados com a tradução de onomatopeias. Muitas vezes confundidas com as interjeições, as onomatopeias distinguem-se destas essencialmente por não traduzirem um estado emocional. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003) define o conceito de "onomatopeia" como a "formação de uma palavra a partir da reprodução aproximada, com os recursos de que a língua dispõe, de um som natural a ela associado". Ainda segundo o referido dicionário, as onomatopeias são geralmente consideradas signos motivados, ou seja, têm uma relação objectiva (e não apenas arbitrária) com aquilo que significam (por evocação). A este nível, deve-se distinguir entre as onomatopeias "linguísticas" e as "não linguísticas". As primeiras estão integradas no sistema fonológico, tendo por isso uma semelhança apenas aproximativa e histórica e culturalmente cambiante com os sons imitados. As não linguísticas imitam ou procuram imitar, mais ou menos fielmente, os sons do mundo com o aparelho fonador, sem necessariamente articularem a emissão vocal da maneira usualmente empregue na língua. As onomatopeias linguísticas estão geralmente associadas a uma representação gráfica que segue certas convenções e regularidades da língua, enquanto que as não linguísticas podem também ser criadas *ad hoc*. A convencionalidade de certas onomatopeias constitui um aspecto problemático para a tradução, pois a existência de convenções linguísticas nesta perspectiva significa que as onomatopeias se encontram culturalmente marcadas, ou seja, a maneira de representar graficamente um som depende de como a cultura o interpreta, sendo que, por exemplo, a representação de um espirro na cultura francesa ("*atchoum*") não será a mesma da concebida na cultura portuguesa ("*atchim*"). Por isso, no translató, houve a necessidade de efectuar as devidas adaptações das onomatopeias à cultura de chegada, daí que, por exemplo, o "*tic-tic des montres*" dos relógios no TP (p. 32) passou a "tiquetaque dos relógios" no TCh.

A tradução de palavras com conotações diversas:

Os insultos constituem também elementos linguísticos marcado culturalmente, apresentando-se como um problema relacionado com a tradução de "conotações". Uma "conotação" é algo que uma palavra ou coisa sugere (Houaiss, 2003). Os insultos tem precisamente como característica essa sugestividade. Definem palavras, atitudes ou gestos que têm o poder de atingir a dignidade ou a honra de alguém (*idem*). Surgem normalmente associados a palavras ou expressões de baixo calão e o seu carácter ofensivo depende de como estão inseridos no contexto enunciativo, da forma como são empregues (como a entoação da voz ou expressões corporais) e também da formação moral dos envolvidos, bem como o nível de intimidade entre as partes, além de outras variáveis. No excerto em análise, surgem algumas

palavras de carácter insultuoso, por vezes até repetidamente, entre elas "*saloperie*" e "*ordure*". Estas possuem determinadas conotações na língua e cultura de partida. Quando na língua de chegada não existe um equivalente com a mesma conotação, a avaliação implícita teria de ser expressa através de outros meios. De facto, no caso dos vocábulos referidos, nem sempre foi possível encontrar expressões equivalentes que cumprissem o efeito conotativo desejado em português. As duas palavras francesas usam cada uma registos de língua muito próprios e têm conotações diferentes, sendo importante manter esses mesmos sentidos e registos linguísticos na tradução. Assim, optou-se por traduzir "*saloperie*" (TP: 25) através do vocábulo "nojenta", captando desse modo o sentido simultaneamente sórdido e perverso do termo francês e preservando um registo de língua equivalente. A palavra "*ordure*" (TP: 25) foi traduzida pelo termo "ordinária". A palavra francesa remete para um sentido de sujidade e indecência, ao mesmo tempo que o contexto da enunciação aponta para a revolta do autor do insulto pelo desprezo demonstrado pela mulher insultada. O Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa (2003) dá como algumas das acepções do vocábulo "ordinária" o facto de ele ser aplicado geralmente como sinónimo de uma pessoa indecente, com mau carácter, obscena, enganadora. Parece então ser uma palavra que se adequa à transcrição de todos os sentidos pejorativos do termo original na tradução.

Um outro caso paradigmático do problema de tradução relacionado com as conotações, e presente no excerto do TP em análise, é o que envolve a tradução da palavra "*hommes*", que surge várias vezes no texto, assumindo conotações diversas consoante o contexto enunciativo em que se insere. A tradução desta palavra específica é problemática, essencialmente pelas implicações que determinada opção tradutiva pode ter na interpretação do receptor do TCh. O termo "*hommes*" inserido, por exemplo, na expressão "*des mots écrits par des hommes*" (TP: 27), não remete para a primeira acepção da palavra, que seria "homens", mas sim para o conjunto da humanidade, que em português pode ser traduzido de várias formas, por exemplo através das palavras "pessoas", "seres humanos", "humanidade" ou "Homem". Neste caso, a opção escolhida foi "seres humanos" pelo facto de, na expressão francesa, o termo "*hommes*" vir antecedido de um determinante indefinido. Das possibilidades de tradução atrás referidas, apenas as expressões "pessoas" e "seres humanos" traduzem essa indefinição em termos gramaticais, mas escolheu-se a expressão "seres humanos" na tradução, por se considerar que é a que melhor reproduz, precisamente, a oposição que o autor estabelece implicitamente no TP entre o ser humano e a máquina.

As diferentes conotações do termo "*hommes*", não só como palavra representativa do género masculino, mas também como símbolo do conjunto dos seres humanos, justificam-se pelo contexto histórico-cultural em que foi produzido este TP. De facto, a obra *Le Livres des fuites* foi escrita em finais da década de 1960, numa época em que as mulheres ainda estavam

nos inícios de um processo de emancipação nas culturas ocidentais, contestando a sua subordinação ao domínio dos homens a todos os níveis (em França, por exemplo, país de origem do autor da obra, apesar de "igualdade" estar entre os lemas da Revolução Francesa, apenas foi concedido o direito de voto às mulheres a partir de 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, e também só a partir dessa data é que a igualdade de direitos entre homens e mulheres foi reconhecida em documento internacional, através da Carta das Nações Unidas). Na época em que foi redigido o TP, a ideia do domínio dos homens sobre as mulheres estava ainda, portanto, profundamente enraizada na maioria das culturas ocidentais e isso reflectia-se a todos os níveis, nomeadamente na escrita. Escrever nomes ou tratamentos masculinos sempre antes dos femininos — como "senhor e senhora" ou "marido e mulher" — era aceitável por conta do pensamento vigente de que o homem era mais importante do que a mulher na sociedade. Também por essa ordem de ideias é que a palavra "*hommes*" podia ser representativa de toda a humanidade, mesmo estando obviamente mulheres incluídas nela. Só muito recentemente é que se tem assistido a uma tentativa de contrariar este machismo na escrita, através de formas variadas, como o uso da expressão "senhoras e senhores". O tradutor tem, portanto, de estar atento a todas estas particularidades contextuais que dão um determinado sentido ao TP, para estar apto a produzir uma tradução adequada àquilo que se pretende transmitir ao receptor do TCh. No caso concreto da expressão "*des mots écrits par des hommes*", a opção pode ser a de traduzir "*hommes*" por "homens", remetendo o receptor do TCh para a escrita original do TP, com marcas de machismo, ou traduzir, por exemplo, por "seres humanos", retirando-se essa carga machista da escrita e adaptando-a aos princípios de igualdade vigentes na cultura do TCh.

As expressões idiomáticas:

Ao nível do par de línguas, a tradução de expressões idiomáticas constitui, igualmente, um grande desafio para um tradutor. Elas existem em todas as línguas e variam de país para país, região para região, cultura para cultura, entre outras variações de tempo e espaço.

Segundo Mona Baker (1992⁴⁴: 65), o conceito de "expressões idiomáticas" diz respeito a padrões rígidos da linguagem que permitem pouca ou nenhuma variação na forma ou frequentemente trazem significados que não podem ser deduzidos a partir dos seus componentes individuais⁴⁵. Para esta autora, as principais dificuldades de tradução destas expressões estão relacionadas, fundamentalmente, com quatro tipos de situações: quando não há equivalente na língua de chegada; quando não há equivalente na língua de chegada, mas o contexto de uso

⁴⁴ BAKER, Mona. *In other words: A course book on translation*. London and New York, Routledge, 1992.

⁴⁵ «[...] frozen patterns of language which allow little or no variation in form and often carry meanings which cannot be deduced from their individual components. »

pode ser diferente; quando uma expressão idiomática pode ser usada no texto de partida tanto em sentido literal como em sentido idiomático; e quando a convenção de uso de expressões idiomáticas no discurso escrito, os contextos nos quais elas podem ser usadas e a sua frequência de uso pode ser diferente na língua de partida e na língua de chegada (*idem, ibidem*).

Um profundo conhecimento do par de línguas e culturas envolvidas na tradução, em particular, das suas expressões características, revela-se, então, de sobejá importância, no intuito de se conseguir traduzir com eficiência o sentido destas expressões (que, às vezes, podem ser múltiplos), já que a forma muitas vezes não encontra correspondência na língua de chegada, pelo menos não de maneira exacta, dependendo muito do universo sociocultural e linguístico de cada cultura.

Assim, estas expressões necessitam de uma atenção especial por parte do tradutor, para evitar precipitar-se numa tradução literal, apurando, primeiramente, a significação da expressão. Em função desta, o tradutor está em condições de decidir a tradução mais adequada, tendo em conta o contexto comunicativo em que se insere e respeitando, na medida do possível, o registo linguístico da expressão da língua de partida, que possui também um efeito estético importante de preservar na língua de chegada.

No excerto, é possível encontrar, precisamente, duas expressões idiomáticas francesas cujas traduções permitiram a preservação do conteúdo, mas, inevitavelmente, perdeu-se a forma, confirmando, de certa maneira, a opinião de Umberto Eco, segundo o qual na tradução há sempre alguma coisa que se perde, traduzir é "dizer quase a mesma coisa"⁴⁶. A expressão "*tu veux me faire marcher*" (TP: 25) daria, na sua tradução literal, "queres fazer-me andar", o que causaria estranheza em português, pois, inserida no contexto da frase e do discurso de quem a pronuncia, não faz grande sentido, visto preceder expressões insultuosas, ditas com aparente veemência pela pontuação exclamativa utilizada. Dentro deste referido contexto, a expressão citada tem um sentido mais pejorativo. O "fazer andar" está mais relacionado com uma ideia de procurar enganar alguém e, na falta de uma expressão idiomática portuguesa equivalente em termos de forma, optou-se por uma tradução que mantivesse o teor semântico da expressão dentro daquele contexto, ou seja, "estás a querer levar-me!". O acrescento do ponto de exclamação segue uma lógica de desambiguação de sentido desta expressão, pois se a frase fosse concluída apenas com um ponto final poder-se-ia interpretá-la no seu sentido literal. Na mesma ordem de preservação essencialmente do sentido, "*je lui en veux terriblement*" (TP: 30) foi traduzido por "guardo-lhe um ressentimento terrível", pois a tradução literal causaria estranheza no leitor.

⁴⁶ Cf. ECO, Umberto, *Dizer quase a mesma coisa*. Trad. de José Colaço Barreiros, Algés, Difel, 2005.

No entanto, no caso da expressão idiomática "*de mille façons*" (TP: 41), por exemplo, o problema tradutório colocou-se a um nível diferente, pois traduzida à letra não causa muita estranheza ao leitor, percebendo-se imediatamente o seu teor semântico. Assim, se se tivesse optado por traduzí-la como "de mil maneiras", o sentido primordial da expressão do TP que remete para uma ideia de multiplicidade de formas ficaria preservado. Contudo, em português existe uma expressão correspondente que traduz essa ideia e que, para além de se encontrar convencionalizada linguisticamente, é de uso habitual na cultura portuguesa: a expressão "de mil e uma maneiras". Por este motivo, optou-se por usar esta última expressão no translato, por permitir ao leitor identificar-se mais com a linguagem utilizada no texto, sem, porém, deturpar o efeito estético da linguagem usada no TP. Em todas as situações em que se encontraram correspondentes convencionados na língua portuguesa para expressões idiomáticas encontradas no TP, a opção foi então a da reprodução dessas expressões convencionais, para evitar qualquer tipo de estranheza de linguagem ao leitor. Na ausência de correspondentes convencionados, a escolha baseou-se, sobretudo, na tentativa de preservação do sentido da expressão.

A tradução de siglas e iniciais:

É ainda importante referir outro problema cuja solução encontrada tem de ser equacionada à luz da difícil tarefa que consiste em traduzir siglas e iniciais se estas surgirem num contexto ambíguo, pois a interpretação do seu sentido depende precisamente do contexto enunciativo em que ocorrem.

No excerto do texto de partida em análise, a situação problemática supramencionada ocorre aquando da referência à sigla/inicial "AV" (TP: 28). Esta surge no meio de uma enumeração de palavras sem coesão sintática. Com esta ausência de lógica sintática, o autor consegue simular a existência de um pensamento fragmentado, mas isso dificulta a interpretação do leitor, porque se perdeu a coerência enunciativa. Descodificar este "AV" revelou-se, portanto, uma tarefa árdua, e a sua tradução só pôde ser feita numa base especulativa. Analisando os elementos contextuais que precedem e os que surgem imediatamente após a expressão, decidiu-se orientar a tradução pelo elemento precedente, ou seja, a palavra "*hier*", que significa "ontem". O "AV" teria, assim, um significado de abreviatura como, por exemplo, na expressão em francês "*av. J.-C.*", por extenso "*avant Jésus-Christ*" [antes de Cristo], ou seja, "*avant*" [antes], o que daria "*avant-hier*" [anteontem]. No entanto, também se poderia considerar que a expressão "AV" retira o seu significado dos elementos lexicais que a antecedem, ou seja, "*je le connais*" [conheço-o]. A interpretação poderia, então, ser substancialmente diferente, entendendo a expressão "AV", possivelmente, como referente às iniciais da pessoa que é "conhecida", e, portanto, mantendo essa mesma formulação, "AV", no translato. Contudo, a opção escolhida partiu da primeira interpretação apresentada da expressão, pois parece ser a que

mais se adequa ao contexto enunciativo. Neste sentido, a sua tradução foi elaborada no mesmo registo da expressão no TP, por "ANT" como abreviatura de "antes", pois traduzi-la apenas com um "A" como na abreviatura "a. C.", ou seja, "antes de Cristo", poderia levantar dúvidas sobre a classificação gramatical da expressão, pelas múltiplas funções gramaticais que a letra "A" possui.

- Problemas de tradução específicos do texto de partida

A presença de léxico sem contexto definido:

Este texto, cujos problemas de tradução têm vindo a ser descritos e analisados, apresenta na sua própria construção um problema tradutivo. De facto, por diversas vezes, surgem no texto enumerações de palavras isoladas, isto é, sem um contexto definido que as enquadre e que permita inferir o valor denotativo e conotativo de cada uma. O autor do texto isolou essas palavras de forma consciente, de maneira a conseguir concretizar o efeito que vem explícito no final do excerto, ou seja, de que as palavras não pertencem a ninguém e, por isso, não pertencem a nenhum contexto comunicativo, existem só por si mesmas. Porém, um texto construído nestes moldes torna muito complicada a tarefa de tradução, pois, como vimos no início desta exposição, o conhecimento da situação comunicativa em que o texto vai funcionar é fundamental para se poder produzir um translato adequado à função que vai desempenhar na cultura de chegada. Uma mesma palavra pode ter diferentes traduções consoante o contexto em que se insere.

Perante esta situação, a tradução só pôde ser feita numa base de análise contextual do conjunto do TP, procurando perceber as intenções e a mensagem do autor por detrás da história e a história em si, avaliando também a existência ou não de unidades de campos semânticos e lexicais, isto tudo no sentido de reunir o máximo possível de informações úteis para a superação do problema de tradução de vocábulos "soltos".

Tradução de textos poéticos:

A problemática da tradução do texto poético reside na própria natureza do texto entendido como uma manifestação de arte. Sem se pretender aprofundar neste trabalho as inúmeras questões levantadas pela natureza do fenómeno poético, ou pela própria complexa definição do conceito, tratar-se-á apenas de algumas dificuldades específicas que a tradução deste tipo de texto levanta, dando como exemplo um dos poemas em prosa presentes no excerto do TP em análise.

A tradução de poesia corresponde, sem dúvida, a um caso especial dentro do âmbito da tradução literária, devido às características muito específicas do texto a transpor: a linguagem poética é, talvez, a que mais se distancia da linguagem quotidiana e que, assim, obriga a um esforço interpretativo suplementar. Para traduzir um texto em prosa, é preciso, essencialmente, que o sentido do TP se mantenha no TCh, mas na poesia é necessário muito mais. É preciso manter a métrica, as rimas, as sonoridades, os jogos de palavras e significados. Por todas estas dificuldades colocadas ao tradutor, a possibilidade de tradução de poesia tem sido desde sempre questionada por vários académicos, apesar de ter vindo a ser concretizada na prática e aceite como tal desde tempos imemoriais.

Para além da questão da dificuldade inerente à decodificação/interpretação do texto de partida, uma das dificuldades associadas a esta tarefa prende-se com restrições associadas à forma de apresentação do resultado final: normalmente, quando se traduz um poema, espera-se que a sua tradução resulte num outro poema por direito próprio na língua de chegada, o que obriga a evidentes constrangimentos formais. Para além da manutenção do esquema métrico e rimático, há que igualmente ter em conta os efeitos visuais deliberadamente plasmados na própria página e sugerir formas de transposição que tentem reproduzi-los, de modo a obter um efeito de equivalência.

Ao contrário do que acontece na tradução de poesia lírica, na tarefa tradutória de poemas em prosa não há evidentemente constrangimentos de tipo rimático, mas todos os outros aspectos de prosódia devem ser tidos em conta. Um dos poemas em prosa presentes no TP é particularmente exemplificativo dessa necessidade:

*« Ceux qui sont immobiles sur la terre errante: les
voyageurs.
Ceux qui fuient sur la terre immobile: les sédentaires.
Mais ceux qui fuient sur la terre errante, et ceux
qui sont immobiles sur la terre immobile: comment
les appeler? »*

(Le Livre des fuites: 53)

Neste poema não é preciso uma análise muita aprofundada para se perceber que existe um jogo de palavras e de sonoridades. Nota-se desde logo a anáfora "*Ceux qui*", expressão que surge quatro vezes no texto citado, tal como a palavra "*terre*". Esta repetição anafórica coloca em relevo esta expressão, que não deve portanto ser desvalorizada na tradução. No caso da palavra "*terre*", é possível observar que o autor cria um jogo fonético com este vocábulo,

através de uma posição provocadora das palavras no poema: se atentarmos no quarto verso, vemos que ele é apenas composto por um sufixo nominal, "*taires*", que resulta da divisão sílabica do morfema "*sédentaires*", mas o mais curioso é que este sufixo corresponde exactamente à expressão fonética da palavra "*terre*". Todavia, não foi possível reproduzir este efeito fonético na tradução, pois a palavra "*sédentaires*" foi traduzida por "sedentários", o que resultou no sufixo "tários" no quarto verso. Este sufixo não encontra obviamente correspondência, em termos fonéticos, na palavra "terra", tradução do "*terre*" francês. De referir ainda que, na língua francesa, o vocábulo "*terre*" é foneticamente igual ao verbo "*taire*" que, na sua acepção principal significa "calar". Assim, pode haver também neste poema um jogo de sonoridades que cria ambiguidades de significação, o que é muito difícil de reproduzir na tradução.

Estes são então apenas alguns exemplos dos problemas inerentes à tradução de textos poéticos. Na tradução, procurou-se dispôr o poema, assim como palavras que o compõem, de forma semelhante à do TP, pela importância que esta colocação pode ter, como se viu no exemplo supracitado. Por outro lado, optou-se também por uma estratégia de tradução "literal" do léxico do poema – que, portanto, não teve em conta os efeitos sonoros e visuais contidos nos versos, nem a sua métrica –, procurando extrair dele o seu sentido denotativo, para facilitar a compreensão do receptor do TCh, mas com a consciência de que este tipo de tradução constitui um instrumento precário de aproximação à leitura do poema original. É uma espécie de meio facilitador do acesso ao poema. Esta tradução poderia, assim, servir como fonte auxiliar a um trabalho criativo de tradução – este, sim, a tradução propriamente dita da obra artística, que se ocuparia de "recriar", na língua de chegada, o poema original.

Considerações finais

A aplicação da metodologia criada por Christiane Nord neste projecto de tradução de um texto literário permitiu essencialmente demonstrar que a tradução literária, mesmo considerada como uma recriação artística, não é uma arte que resiste a uma abordagem teórica e metodológica.

De facto, o modelo de análise textual na perspectiva da tradução literária permite um estudo sistematizado e aprofundado das singularidades do texto e, por conseguinte, possibilita a definição de estratégias para enfrentar possíveis problemas de tradução. O recurso a uma metodologia não significou neste caso a utilização de princípios de ordem geral e repetitiva, mas antes o recurso a uma grelha de análise textual, a partir da qual foi possível assimilar as particularidades do texto e problematizar a sua tradução, no sentido da elaboração de estratégias metodologicamente concebidas e, por conseguinte, justificáveis, para a resolução dos problemas de tradução identificados no texto.

As minhas opções tradutivas podem não ter sido as melhores, todavia obedeceram a uma metodologia que me permitiu justificá-las e interligá-las, no intuito de conseguir uma tradução coerente e adaptada ao seu funcionamento na cultura de chegada, seguindo a lógica funcionalista da tradução. Podiam ter sido utilizados outros métodos de abordagem à tradução literária neste trabalho, no entanto a grande vantagem do modelo de Nord relativamente a outros é a sua abrangência a nível de todo o espectro da tradução, assim como o facto de, na perspectiva da tradução literária, tomar cada texto como *sui generis*. Ou seja, não são prescritas soluções apriorísticas nem generalizáveis, mas antes permite-se ao tradutor tomar consciência das peculiaridades de cada texto e dos seus inerentes problemas de tradução, sugerindo-lhe, neste sentido, formas de resolução para as situações problemáticas encontradas. Este modelo apresenta-se como um guia de orientação para o tradutor e não como um manual de instruções. Deste modo, ele concede ao tradutor a possibilidade de fazer as suas escolhas, indicando-lhe vários caminhos à sua disposição para atingir o objectivo de conseguir fazer funcionar o texto como pretende no contexto de recepção da cultura de chegada.

As traduções feitas a partir desta metodologia podem servir de base de estudo para traduções posteriores e para outros tradutores, pois fornecem valiosos dados ao apresentarem sugestões de resolução para os problemas de tradução identificados. Embora cada texto literário possua a sua gama específica de problemas de tradução, existem determinados tipos de problemas identificáveis, como foi possível observar através deste trabalho, sendo que a análise das traduções realizadas a partir do modelo de Nord podem ajudar a constituir uma grelha cada vez mais ampla de sugestões de resolução para determinado tipo de problemas, constituindo um

precioso meio auxiliar à tarefa de tradução que qualquer tradutor gostaria certamente de ter à sua disposição.

Referências bibliográficas

- AZENHA, João. *Tradução, técnica e condicionantes culturais: Primeiros passos para um estudo integrado*. São Paulo: Humanitas; FFLCH/USP, 1999.
- BAKER, Mona. *In other words: A course book on translation*. London and New York, Routledge, 1992.
- BASSNETT, Susan. "From Comparative Literature to Translation Studies". In *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Oxford and Cambridge: Blackwell, 1993.
- BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (Eds.). *Translation, History and Culture*. London and New York: Pinter Publishers, 1990.
- BERGSTRÖM, Magnus; REIS, Neves. *Prontuário ortográfico e guia da língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Notícias, 46ª edição, 2004.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. Ensaios de literatura comparada. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003, p. 227, *apud* PASSOS, Marie-Hélène Parret. *Da Crítica Genética à Tradução Literária: O caminho da (re)criação e da (re)escritura*. Anotações para uma Estória de amor de Caio Fernando Abreu. Tese de Doutorado, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15892/000688177.pdf>>. Acedido em 20 de Julho de 2010.
- DELATOUR, Yvonne, et al. *Nouvelle Grammaire du français*. Paris: Hachette, 2004.
- *Dicionário Fundamental Português/Francês - Francês/Português*. Lisboa: Texto Editores, 2007.
- *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, 6 vol., 2003.
- ECO, Umberto, *Dizer quase a mesma coisa*. Trad. José Colaço Barreiros, Algs, Difel, 2005.
- FIGUEIREDO, Vivina Almeida Carreira de Campos. "Joyce em português europeu: as funções dos paratextos em Dubliners e A portrait of the artist as a young man". In *O Língua - Revista Digital sobre Tradução*, nº 5, Dez. 2004. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/olingua/05/lingua02.html>>. Acedido em 20 de Julho de 2010.
- FLOR, João A. "Traduzir — Algumas linhas para reflexão". Revista ICALP, vol. 11, Março de 1988, pp. 16-23. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt/bdc/revistas/revistaicalp/traduzir.pdf>>. Acedido em 19 de Julho de 2010.
- GADAMER, Hans-Georg. "A linguagem como *medium* da experiência hermenêutica". In: *Verdade e método I*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1997, pp. 497- 631.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes - la littérature au second degré*. Paris, Seuil, 1982, p. 10.
- HERMANS, Theo. *The Manipulation of Literature - Studies in Literary Translation*. London and Sydney : Croom Helm, 1985.
- HERMANS, Theo. "On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar". In Michael Wintle. *Modern Dutch studies*. London: Athlone, 1988, pp. 11-13.
- HÖRSTER, Maria António, "Problemas de tradução. Sistematização e exemplos". In *V Jornadas de Tradução. Tradução, ensino, comunicação*. Porto: ISAI, 1999, pp. 33-43.
- KENNY, Dorothy. "Equivalence". In Mona Baker (org.), *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London & New York: Routledge, 1998, pp. 96-99.

- LANDERS, Clifford. *Literary translation: a practical guide*. Clevedon, Buffalo, Toronto, Sydney: Multilingual Matters LTD, 2001.
- LEAL, Alice Borges. *Funcionalismo e tradução literária – o modelo de Christiane Nord em três contos ingleses contemporâneos*. Curitiba, 2005. 110 páginas. Monografia (Bacharelato em Letras Inglês-Português, com ênfase nos estudos de tradução,). Sector de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná. Disponível em: <<http://www.scientiaintraductionis.ufsc.br/funcionalismo.pdf>>. Acedido em 22 de Julho de 2010.
- LEAL, Alice Borges. *Funcionalismo alemão e tradução literária: quatro projetos para a tradução de The Years de Virginia Woolf*. Florianópolis, 2007. 135 p. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <http://www.pget.ufsc.br/curso/dissertacoes/Alice_Borges_Leal_-_Dissertacao.pdf>. Acedido em 22 de Julho de 2010.
- LE CLÉZIO, J. M. G.. *Le Livre des fuites*. Paris: Gallimard, Collection L'Imaginaire, 1969.
- LEFEVERE, André. *Translating Literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLA, 2ª Ed., 1994.
- *Le Petit Larousse illustré 1998*. Paris: Éditions Larousse, 1997
- *Le Petit Robert de la Langue Française 2006*. Paris: Éditions Robert, 2005
- LYONS, John. *Introduction to Theoretical Linguistics*. Cambridge University Press, 1968, p. 337.
- NIDA, Eugene; TABBER, Charles R. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill, 1969.
- NORD, Christiane. *Text Analysis in Translation: Theory Methodology, and Didactic Application of a Model for Translation-Oriented Text Analysis*. Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1991.
- NORD, Christiane. *Translating as a purposeful activity*. Manchester: St. Jerome, 1997.
- POS, Arie. "O choque de cultura do tradutor". Adaptação de uma comunicação apresentada na FLUL, no dia 15 de Março de 2001, no âmbito das V Jornadas da Unil. polifonia, Lisboa, Edições Colibri, n.º 5, 2002, pp. 153-172. Disponível em: <http://www.fl.ul.pt/unil/pol5/pol5_txt10.pdf>. Acedido em 18 de Julho de 2010.
- PYM, A. "Schleiermacher and the problem of *Blendlinge*". In *Translation and Literature* 4/1, 1995. Disponível em: <<http://www.tinet.cat/~apym/on-line/intercultures/blendlinge.pdf>>. Acedido em 20 de Julho de 2010.
- REISS, Katharina. *Translation Criticism: the possibilities and limitations*. Trad. de Errol F. Rodhes, Manchester: St. Jerome and American Bible Society, 2000.
- SAPIR, Edward. "The Status of Linguistics as a Science". In *Language*, vol. 5, nº 4, Dez. 1929, p. 209.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. *Sobre os diferentes métodos de tradução*. Trad. Margarete von Mühlen Poll. In Werner Heidermann (org.), *Antologia: Clássicos da Teoria da Tradução*. Vol. 1: alemão-português, Florianópolis: Editora UFSC, 2001.
- SNELL-HORNBY, Mary. *The Turns of Translation Studies: New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2006.
- STEINER, George. *After Babel*. Oxford: University Press, 1975.

- *The Oxford English Dictionary*, 2005. Oxford: University Press (OUP), 2005.
- VENUTI, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London & New York: Routledge, 1995.
- VERMEER, Hans J.. *Esboço de uma teoria da tradução*. Porto: Edições Asa, 1986.
- WUILMART, Françoise. "La traduction littéraire: source d'enrichissement de la langue d'accueil". *RiLUnE*, nº 4, 2006, pp. 141-150. Disponível em: <http://www.rilune.org/mono4/12_Wuilmart.pdf>. Acedido em 18 de Julho de 2010.
- POLO, Marco; RUSTICIANO. *Le Livre de Marco Polo*. Trad. Guillaume Pauthier. Paris: Imprimeurs de L'Institut de France, 1865. Disponível em: <http://books.google.pt/books?id=PicQAAAAYAAJ&pg=PA93&dq=or+laisserons+de+ceste+cit%C3%A9+et+irons+avant&hl=ptPT&ei=5BeUTJ79IZGMOMyYgJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDUQ6AEwAg#>. Acedido em 2 de Julho de 2010.
- POLO, Marco. *Viagens*. Trad. Ana Osório de Castro. Lisboa: Biblioteca editores Independentes, 2008.
- ZEKRI, Khalid. *Étude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Tese de doutoramento em Literatura francesa. Université Paris XIII: Paris, 1998. Disponível em: <<http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>>. Acedido em 28 de Agosto de 2010.

Referências bibliográficas relativas aos anexos

- BORGOMANO, Madeleine. *Désert - J. M. G. Le Clézio*. Collection Parcours de Lecture. Paris: Bertrand Lacoste, 1992, p.6.
- CHANDA, Tirthankar. "La langue française est peut-être mon seul véritable pays - Entretien avec Jean-Marie Le Clézio". In "Label France" [online], n° 45 (2001). Disponível em: <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/culture-loisirs_19086/lettres-label-france_13694/ecrivains-aujourd-hui_14460/langue-francaise-est-peut-etre-mon-veritable-pays-entretien-avec-j-m-clezio-no-45-2001_37009.html>. Acedido em 25 de Janeiro de 2010.
- "Communiqué de presse - Prix Nobel de littérature por l'année 2008" [online] (9 de Outubro de 2008). Disponível em: <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.pdf>. Acedido em 30 de Julho de 2010.
- DE CORTANZE, Gérard. "Le Clézio par lui-même". In "Magazine Littéraire", n° 362, Fev. 1998.
- DE CORTANZE, Gérard. "Une littérature de l'envahissement". In "Magazine Littéraire", n° 362, Fev. 1998.
- DOUCEY, Bruno. *Profil d'une oeuvre: Désert, Le Clézio*. Paris: Hatier, 1994, p. 9.
- LE CLÉZIO, J.M.G. *Onitsha*. Paris: Gallimard, 1991.
- POLO, Marco. *Viagens*. Trad. Ana Osório de Castro. Lisboa: Biblioteca editores Independentes, 2008.
- SANTOS, Luciane Alves. *Désert e Poisson d'or: reescritura da memória e busca de origens*. Tese de Doutorado em Língua e Literatura Francesa. Universidade de São Paulo: 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21092009-145137/publico/LUCIANE_ALVES_SANTOS.pdf>. Acedido em 2 de Julho de 2010.
- ZEKRI, Khalid. *Étude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Tese de doutoramento em Literatura francesa. Université Paris XIII: Paris, 1998. Disponível em: <<http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>>. Acedido em 28 de Agosto de 2010.

ANEXOS

Anexo 1:

Biobibliografia de J.M.G. Le Clézio

*On appartient à la terre sur laquelle on a été conçu,
et non pas à celle sur laquelle on voit le jour.*

J.M.G. Le Clézio, *Onitsha*

Introdução:

O escritor franco-mauriciano Jean-Marie Gustave Le Clézio, que assina J.M.G. Le Clézio, é reconhecidamente um dos autores de língua francesa mais aclamados no panorama da literatura contemporânea e a sua vasta e multifacetada obra encontra-se entre as mais sólidas da actual produção literária francesa, pelo que a sua obra é de leitura obrigatória nos programas escolares e universitários franceses.

De facto, ao longo da sua carreira, foi distinguido com diversos prémios, o mais recente em 2009, quando recebeu a medalha de Oficial da Legião de Honra francesa, uma condecoração honorífica que distingue os méritos eminentes militares ou civis à nação. Porém, a consagração definitiva em termos literários, a nível internacional, surgiu em 2008, ao receber o Prémio Nobel da Literatura, pelo conjunto da sua obra. A Academia Sueca, que lhe atribuiu o galardão, descreveu o escritor desta forma:

*« l'écrivain de la rupture, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle,
l'explorateur d'une humanité au-delà et en-dessous de la civilisation régnante »*⁴⁷

O prestígio alcançado por Le Clézio voltaria assim a dar projecção internacional à literatura francesa, 23 anos depois de Claude Simon ter sido galardoado com o mais cobiçado prémio da literatura mundial⁴⁸. Largamente conhecido no panorama literário europeu, Le Clézio é um dos escritores de língua francesa mais traduzidos no mundo. No entanto, em Portugal não existem muitas traduções dos seus livros. Na verdade, este

⁴⁷ Cf. <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/press_fr.pdf>. Acedido em 30 de Julho de 2010.

⁴⁸ O chinês Gao Xingjian, naturalizado francês em 1997, recebeu o Prémio Nobel da Literatura em 2000.

autor era praticamente desconhecido junto dos leitores portugueses, até ser distinguido com o Nobel, daí que apenas oito dos seus mais de cinquenta livros se encontrem traduzidos em Portugal⁴⁹.

Tendo em conta o número ainda restrito de traduções portuguesas das obras de Le Clézio, a apresentação de determinados aspectos biobibliográficos do autor pareceu-nos importante para a compreensão da sua produção literária.

Le Clézio - um talento precoce:

Jean-Marie Gustave Le Clézio nasceu em Nice, sudeste de França, a 13 de Abril de 1940. Filho de um britânico e de uma francesa da Bretanha, Le Clézio cresceu bilingue, optando pela escrita em língua francesa como forma de oposição à colonização inglesa das Ilhas Maurícias (África), terra para onde, no século XVIII, tinham emigrado os seus antepassados da Bretanha e à qual se se sentiu sempre muito ligado, tendo mesmo adquirido mais tarde a nacionalidade mauriciana.

Os primeiros anos de vida do escritor ficaram inexoravelmente ligados à Segunda Guerra Mundial. Le Clézio confessa-se ainda hoje marcado pelo bombardeamento de Nice pela aviação norte-americana ou pelos sons de botas nazis atravessando a cidade. A viver com a mãe, o irmão mais velho e os avós maternos e longe do pai, que foi trabalhar como médico do exército britânico na Nigéria durante o conflito mundial, o pequeno Jean-Marie refugiou-se na leitura de livros de inglês e de francês que encontrava na biblioteca familiar para afastar o tédio e a solidão dos tempos de guerra. A viagem à Nigéria, para ir ao encontro do pai que ainda não conhecia, aconteceu em 1948, três anos após o fim do conflito mundial. Durante o mês e meio que durou a travessia de barco até àquele país africano, Le Clézio deu os primeiros passos como escritor, ao redigir duas pequenas histórias nos seus cadernos escolares, *Um long voyage* e *Oradi noir*, reconhecendo mais tarde que a experiência dessa viagem, relatada no seu livro *Onitsha* (1991), foi determinante para a sua carreira futura: « *Sans ce bateau, je ne serais jamais devenu écrivain* »⁵⁰.

A descoberta de África despertaria no pequeno Jean-Marie o fascínio pelas viagens, pela liberdade e pela natureza, temáticas que se tornariam recorrentes nas suas

⁴⁹ Cf. Anexo 2

⁵⁰ LE CLÉZIO cit. por DOUCEY, Bruno. *Profil d'une oeuvre: Désert, Le Clézio*. Paris: Hatier, 1994, p. 9.

obras. A estadia por terras africanas durou dois anos e, no início dos anos 50, a família então completa voltaria para Nice.

Em 1958, apesar de possuir dupla nacionalidade, francesa e inglesa, o jovem Le Clézio vê-se obrigado a cumprir o serviço militar francês. No entanto, em virtude de um adiamento obtido no limite do tempo, ele evita ir combater na Guerra da Argélia, sendo-lhe permitido continuar os seus estudos. Aproveitando este facto, viaja até Inglaterra para estudar inglês, primeiro na Universidade de Bristol (1958-59) e depois na de Londres (1960-61). É na capital inglesa que, com 20 anos, casa com Marie-Rosalie Piquemal, uma franco-polaca; um ano depois têm uma filha, Patrícia. Sem concluir o seu curso de inglês, volta para Nice onde consegue obter o prestigiado certificado de gramática e filologia, com a apreciação "muito bom", em 1963. Para além do seu sucesso académico, esse ano marcaria também o seu reconhecimento precoce em termos literários. Com apenas 23 anos, a publicação do seu primeiro livro, *Le Procès-verbal* [*O Processo de Adão Pollo*⁵¹], valeu-lhe desde logo o Prémio Renaudot, um dos mais prestigiosos das Letras francesas. Todavia, a fama não iria alterar o carácter discreto e reservado do escritor, que continuaria os seus estudos nessa fase de maior mediatismo, até conseguir obter o seu Mestrado em 1964, defendendo, de forma considerada brilhante, a tese "*La solitude dans l'oeuvre d'Henri Michaux*".

Enquanto jovem escritor na senda do existencialismo numa primeira fase da sua produção literária, Le Clézio inaugura, com *Le Procès-verbal*, uma década de escritos de contestação e de revolta, em que se opõe a uma sociedade onde predominam a violência e o dinheiro, em detrimento da natureza e dos mais fracos. Os livros *La Fièvre* [*A febre*⁵²] (1965), *Le Déluge* (1966), *L'extase matérielle* (1967), *Terra Amata* (1967), *Le Livre des fuites* (1969), *La Guerre* (1970) e *Les Géants* (1973) caracterizam essa fase, em que são descritas a violência do mundo moderno e a barbárie de certos comportamentos humanos. Denuncia-se um mundo urbanizado ao extremo, um mundo que desrespeita a natureza e a individualidade dos seres humanos.

⁵¹ LE CLÉZIO, J.M.G. *O Processo de Adão Pollo*. Trad. Manuel Vilaverde Cabral. Lisboa: Europa-América, 2008.

⁵² LE CLÉZIO, J.M.G. *A febre*. Trad. Liberto Cruz. Lisboa: Ulisseia, 1967.

São inúmeras as referências político-ideológicas que podem ser assinaladas na obra de Le Clézio, mas o crítico Khalid Zekri⁵³ destaca sobretudo o que se pode chamar de consciência ecológica, isto é, um sistema de valores recorrentes na produção literária *lecléziana*, que conduzem o leitor a discursos diversos (antimarginal, anticonformista, anticolonialista), e que distinguem a sua obra.

Cidadão do mundo e defensor das civilizações antigas:

Em 1967, Le Clézio parte para a Tailândia para aí cumprir o seu serviço militar como voluntário. No entanto, um ano e meio mais tarde, as autoridades tailandesas expulsam-no do território por denunciar, num jornal francês, a prostituição infantil organizada existente naquele país. Ele é então enviado pelas autoridades francesas para o México, no sentido de concluir o seu serviço. Todavia, aquilo que pretendia ser um castigo a Le Clézio acabou por se tornar numa das experiências mais significativas da sua existência, com implicações directas na sua visão do mundo e, consequentemente, na sua escrita.

De facto, a partir da descoberta do México, o escritor ganha profunda admiração e curiosidade pela região e pelas culturas ameríndias. Assim, participando na organização da biblioteca do Instituto francês da América Latina (IFAL), aproveita para se deslocar ao coração do país para estudar como vivem comunidades como os Huichols. Aprende também as línguas nativas e descobre textos sagrados das civilizações antigas daquela região.

Com o início dos anos 70, Le Clézio descobre, através do convívio com as tribos isoladas da América Central, um modo de vida completamente diferente. De 1970 a 1974, partilha o quotidiano dos índios Emberas e Waunanas, no Panamá. Esta experiência conclui a sua transformação radical, de um ser puramente cerebral e intelectual para um ser mais sensorial, como ele próprio reconhece.

⁵³ ZEKRI, Khalid. *Étude des incipit et des clauses dans l'oeuvre romanesque de Rachid Mimouni et celle de Jean-Marie Gustave Le Clézio*. Tese de doutoramento em Literatura francesa. Université Paris XIII: Paris, 1998. Disponível em: <<http://www.limag.refer.org/Theses/Zekri.PDF>>. Acedido em 28 de Agosto de 2010.

« Ce fut un choque physique énorme... Dès ce moment-là, dès l'instant où j'ai touché ce monde-là, j'ai cessé d'être purement cérébral et intellectuel. Ce grand changement, cette non-cérébralité ont par la suite nourri tous mes livres. »⁵⁴

O autor encontra então a paz interior através destas experiências, que lhe servem de fonte de inspiração nos seus livros seguintes, para exaltar não só a beleza do mundo natural e o regresso às origens, como também, no seu ponto de vista, a sorte destes povos que são os últimos verdadeiros Homens livres e felizes que habitam o planeta.

É nesta linha de pensamento que se inscrevem obras como *Hai* [*Índio Branco*⁵⁵] (1971), *Mydriase* (1973), *Voyages de l'autre côté* (1975), *Trois villes Saintes* (1980), *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue* (1988), ou ainda *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien* (1997). Estes livros valorizam as civilizações ameríndias em detrimento do mundo moderno que é convidado a inspirar-se na sabedoria plurissecular destes povos e a copiar os seus valores positivos: a sua organização social baseada na igualdade e na liberdade; as suas práticas artísticas que não são nem narcisistas, nem comerciais, mas sim colectivas e intimamente ligadas aos actos e gestos da vida quotidiana; a sua visão do mundo, mais justa; e a sua relação harmoniosa com a natureza. As obras publicadas a partir destas vivências do autor são o reflexo da sua evolução pessoal. Contrariamente às personagens angustiadas e em fuga permanente dos seus primeiros romances, agora as personagens procuram a felicidade e a liberdade num mundo palpável, e não apenas num universo interior. Não menos políticos e incisivos do que os seus escritos iniciais, os seus livros surgem nesta fase, no entanto, num estilo mais moderado e com uma temática mais ampla — a busca, a errância, a marginalização, a degradação do indivíduo —, mas sempre fiel à intensa expressão do sentimento humano.

Paralelamente ao seu trabalho de escritor e de professor na Universidade de Albuquerque, no Novo México, Le Clézio dedica-se também nesta época à tradução de textos antigos do mundo ameríndio. Assim, em 1976, torna-se num dos primeiros ocidentais a publicar uma tradução da obra mitológica ameríndia, *Les Prophéties de Chilam Balam*. Mais tarde, em 1984, publicaria outra tradução, *La Relation du*

⁵⁴ Cf. DE CORTANZE, Gérard. "Le Clézio par lui-même". In "Magazine Littéraire", nº 362, Fev. 1998, p. 4.

⁵⁵ LE CLÉZIO, J.M.G. *Índio Branco*. Trad. Júlio Henriques. Lisboa: Edições Fenda, 1989.

Michoacan (texto espanhol do século XVI), na sequência da sua tese de doutoramento em História Antiga do México apresentada na Universidade de Perpignan, em 1983.

Cidadão do mundo, Le Clézio continua a percorrer o planeta, através dos cinco continentes; mas, presentemente, o autor vive principalmente em Albuquerque e em França (dividindo-se aí entre Nice e Paris).

A redescoberta de África e o universo infanto-juvenil:

Em 1975, Le Clézio reforça as suas ligações com o continente africano ao casar-se, em segundas núpcias, com a marroquina Jemia. Com ela, o autor redescobre África e apaixonar-se pelo deserto, ao contactar de forma real e profunda com o Sahara ocidental, que povoava o seu imaginário desde a infância, pelas descrições feitas através das cartas enviadas pelo seu pai. Esta experiência inspira-lhe mais tarde a escrita de *Désert* [*Deserto*⁵⁶] (1980) e a publicação de um jornal de viagens, *Gens des nuages* (1997), que relata as etapas do périplo realizado com Jemia pelo sul de Marrocos, à procura das origens da sua esposa. *Désert* é o romance que faz evoluir a sua obra para questões de carácter mais universal, fazendo entrar em cena referências históricas. O livro contém grandiosas imagens de uma cultura perdida no deserto da África do Norte, que contrastam com uma descrição da Europa vista pelo olhar de imigrantes indesejados. A personagem principal, Lalla, a trabalhadora argelina imigrada na Europa, representa um antípoda utópico da fealdade e brutalidade da sociedade europeia. Assim, através desta personagem, estrangeira no país em que vive, pela sua aparência e pela sua condição, Le Clézio denuncia os efeitos nocivos do processo de colonização, colocando a questão da obstinação da raça branca em querer dominar o mundo. Com esta obra, o autor atinge a consagração definitiva no seio da Academia francesa, sendo-lhe atribuído o Prémio Paul Morand.

Antes disso, e talvez inspirado pelo nascimento de Alice-Marie-Yvonne, primeira filha do casal, em 1977, o escritor revelava uma nova faceta literária, um ano depois, ao iniciar-se na publicação de contos e outras histórias de carácter infanto-juvenil. Em 1978, são então publicadas três obras sob esta temática, encontrando-se intimamente ligadas entre si, fundindo-se e complementando-se: *L'Inconnu sur la terre*,

⁵⁶ LE CLÉZIO, J.M.G. *Deserto*. Trad. Fernanda Botelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1ª ed.1986.

Voyage au pays des arbres e *Mondo et autres histoires*. A primeira é um ensaio poético sobre a infância, a felicidade e as relações entre o Homem e a natureza. A segunda trata também dos prazeres da relação humana com a natureza, mas de maneira mais leve e acessível em termos linguísticos para um público mais infantil. A terceira reveste a forma de contos que retratam as vivências de heróis infanto-juvenis como *Mondo*, *Lullaby*, *Jon*, *Alia*, *Daniel Sinbad*, que vivem à margem do mundo adulto, e onde as crianças apontam para caminhos de harmonia e liberdade. O escritor reinventa-se assim num novo estilo mais uma vez, através de uma escrita mais serena, e onde as temáticas da infância e das viagens passam para primeiro plano, tornando-o um autor lido por um público muito mais amplo.

Em 1982, nasce Anna, segunda filha de Le Clézio e Jemia, e, nesse mesmo ano, como que para celebrar o crescimento da sua família, o autor lança outras obras dentro da mesma temática, como *La Ronde et autres faits divers* (1982) e *Celui qui n'avait jamais vu la mer (suivi de) La montagne du dieu vivant* (1982). Nestas histórias, as crianças assumem sempre um papel preponderante, pois é nelas que o autor considera estar a simplicidade e a força que um dia poderão mudar o mundo para melhor. Por isso, as crianças e os jovens vão continuar a ter grande protagonismo na sua produção literária nos anos 90 e 2000.

O carácter autobiográfico da obra de Le Clézio:

O foco central da obra de Le Clézio desloca-se, a partir da década de 1980, cada vez mais em direcção a uma exploração do mundo da infância e até mesmo da sua própria história familiar. Esta última tendência começa com *Le Chercheur d'or* [*O caçador de tesouros*⁵⁷] (1985) e *Voyage à Rodrigues* (1986), em que o autor retrata as ilhas do Oceano Índico no espírito do romance de aventuras, explorando, nostalgicamente, os caminhos trilhados pelo seu avô paterno, em busca de um misterioso tesouro corsário.

A temática das origens familiares continua com *Sirandanes* (1990), que Le Clézio escreve conjuntamente com a sua esposa Jemia, resgatando a tradição oral da vida quotidiana das Ilhas Maurícias, e prossegue depois também com *Onitsha* (1991), onde são retratadas as suas anotações de criança e a sua primeira experiência de viagem,

⁵⁷ LE CLÉZIO, J.M.G. *O caçador de tesouros*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Assírio & Alvim, 1994.

rumo a África. Em *La Quarantaine* (1995), partindo da biografia dos seus ascendentes maternos que viveram nas Ilhas Maurícias, o escritor volta a criar uma obra em que ficção e realidade se unem para perpetuar a memória dos seus antepassados. Esta temática encontra também eco nos livros *Révolutions* (2003) e *L'Africain* (2004).

O primeiro reflecte os temas mais importantes abordados pelo autor: a memória, o exílio, as rupturas da juventude, o conflito de culturas. Episódios de tempos e lugares distintos são colocados uns atrás dos outros: os anos de aprendizagem da personagem principal em Nice, Londres e México durante os anos 50 e 60; as experiências do parente da Bretanha que foi soldado do exército da revolução entre 1792 e 1794; a emigração para as Ilhas Maurícias, para evitar a repressão da sociedade revolucionária; um relato de um escravo no início do século XIX.

L'Africain é a história do pai do escritor, que procede através desta obra a reconstruções literárias da sua vida pessoal, a operações de redenção da honra, retratando memórias da vida de um rapaz, que vive na sombra de um estranho que tem de amar. Essas memórias surgem através da paisagem: a África conta-lhe quem ele era quando, com oito anos, viveu a experiência da reunião familiar, depois de vários anos de separação devido à guerra.

Num vaivém constante entre temáticas e estilos narrativos, Le Clézio volta a deixar transparecer o seu carácter ecologista em títulos como *Ourania* (2005) e *Raga - Approche du continent invisible* [*Raga: abordagem do continente invisível*⁵⁸] (2006), em que a procura e o sonho do paraíso terrestre natural não se compadecem com os efeitos perniciosos da globalização.

Todavia, estas duas obras constituem apenas um pequeno desvio temático num caminho feito agora sobretudo de romances com incontestáveis marcas autobiográficas. Assim, Le Clézio volta a abordar temas muito pessoais nas suas obras mais recentes, *Ballaciner* (2007) e *Ritournelle de la faim* (2008).

A primeira consiste num romance profundamente pessoal sobre a história da arte cinematográfica e sobre a importância do cinema na própria vida do escritor. Baseando-se em recordações de filmes que o marcaram, Le Clézio escreve assim um texto que se situa entre a "*rêverie*" e a auto-análise, entre a narrativa e a reflexão.

⁵⁸ LE CLÉZIO, J.M.G. *Raga: abordagem do continente invisível*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Sextante, 2008.

Em *Ritournelle de la faim*, o autor revisita os tempos de terror da Segunda Guerra Mundial, através de personagens de ficção que experimentam a fome, o medo e a humilhação numa França sob ocupação nazi, mas em que se percebe bem alguns traços autobiográficos do autor, numa história descrita com grande realismo e rigor histórico.

Um autor "inclassicável":

Como se pode constatar através de todos os aspectos biobibliográficos enunciados, a extensa lista de publicações de Le Clézio constitui um *corpus* heterogéneo, no qual se cruzam temáticas diversas e vários estilos de escrita, tornando-se muito difícil filiar este escritor a uma única corrente literária.

No entanto, Madeleine Borgomano aponta uma definição que parece resolver, de forma consensual, esta questão:

*« Le Clézio n'a jamais appartenu à aucune école, même s'il a pu être influencé par des tendances. Il poursuit une évolution solitaire, à l'écart des modes. »*⁵⁹

O próprio Le Clézio não rejeita este rótulo de "autor inclassicável", defendendo que este facto até constitui um elogio à sua obra, como se percebe na entrevista que concedeu a Tirthankar Chanda, em 2001:

*« Tout d'abord je vous répondrai que cela ne me dérange pas du tout d'être inclassable. Je considère que le roman a comme principale qualité d'être inclassable, c'est-à-dire d'être un genre polymorphe qui participe d'un certain métissage, d'un brassage d'idées qui est le reflet en fin de compte de notre monde multipolaire. »*⁶⁰

⁵⁹ BORGOMANO, Madeleine. *Désert - J. M. G. Le Clézio*. Collection Parcours de Lecture. Paris: Bertrand Lacoste, 1992, p.6.

⁶⁰ CHANDA, Tirthankar. "La langue française est peut-être mon seul véritable pays - Entretien avec Jean-Marie Le Clézio". Revista "Label France" [online]. Nº 45 (2001). Disponível em: <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/france_829/culture-loisirs_19086/lettres-label-france_13694/ecrivains-aujourd-hui_14460/langue-francaise-est-peut-etre-mon-veritable-pays-entretien-avec-j-m-clezio-no-45-2001_37009.html>. Acedido em 25 de Janeiro de 2010.

O facto da produção literária de Le Clézio transitar livremente entre géneros diversos justifica o carácter inclassificável do autor, segundo os críticos. Não obstante, e apesar da definição das obras *leclézianas* constituir uma tarefa complexa, Luciane Alves Santos⁶¹ propõe uma categorização dos livros do escritor. Concordando-se ou não com as categorias enunciadas, que não são todavia exaustivas da totalidade dos escritos do autor, deve-se-lhes reconhecer, pelo menos, o mérito de darem a perceber a vasta e multifacetada obra do escritor:

Romances:

- *Le Procès-verbal*. Paris: Gallimard, 1963.
- *Le Déluge*. Paris: Gallimard, 1966.
- *Terra amata*. Paris: Gallimard, 1967.
- *Le Livre des fuites*. Paris: Gallimard, 1969.
- *La Guerre*. Paris: Gallimard, 1970.
- *Les Géants*. Paris: Gallimard, 1973.
- *Voyage de l'autre côté*. Paris: Gallimard, 1975.
- *Désert*. Paris: Gallimard, 1980.
- *Le Chercheur d'or*. Paris: Gallimard, 1985.
- *Onitsha*. Paris: Gallimard, 1991.
- *La Quarantaine*. Paris: Gallimard, 1995.
- *Poisson d'or*. Paris: Gallimard, 1997.
- *Révolutions*. Paris: Gallimard, 2003.
- *L'Africain*. Paris: Mercure de France, 2004.
- *Ourania*. Paris: Gallimard, 2006.
- *Ballaciner*. Paris: Gallimard, 2007.
- *Ritournelle de la faim*. Paris: Gallimard, 2008.

Ensaaios:

- *L'Extase matérielle*. Paris: Gallimard, 1967.
- *Haï*. Genève: Albert Skira, 1970.
- *Mydriase*. Montpellier: Fata Morgana, 1975.
- *L'Inconnu sur la terre*. Paris: Gallimard, 1978.
- *Vers les icebergs*. Montpellier: Fata Morgana, 1978.
- *Trois villes saintes*. Paris: Gallimard, 1980.
- *Le Rêve mexicain ou la pensée interrompue*. Paris: Gallimard, 1988.
- *La Fête chantée et autres essais de thème amérindien*. Paris: Le Promeneur, 1997

⁶¹ SANTOS, Luciane Alves. *Désert e Poisson d'or: reescritura da memória e busca de origens*. Tese de Doutoramento em Língua e Literatura Francesa. Universidade de São Paulo: 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-21092009-145137/publico/LUCIANE_ALVES_SANTOS.pdf>. Acedido em 2 de Julho de 2010.

Ensaio biográfico:

- *Diego et Frida*. Paris: Stock, 1993.

Contos:

- *La Fièvre*. Paris: Gallimard, 1965.
- *Mondo et autres histoires*. Paris: Gallimard, 1978.
- *La Ronde et autres faits divers*. Paris: Gallimard, 1982.
- *Printemps et autres saisons*. Paris: Gallimard, 1989.
- *Étoile errante*. Paris: Gallimard, 1992.
- *Pawana*. Paris: Gallimard, 1992.
- *Hasard suivi de Angoli Mala*. Paris: Gallimard, 1999.
- *Cœur brûle et autres romances*. Paris: Gallimard, 2000.
- *Fantômes dans la rue*. Poitiers: Elle, Aubin Imprimeur, 2000.

Narrativas de viagens:

- *Voyage à Rodrigues*. Paris: Gallimard, 1986.
- *Raga - Approche du continent invisible*. Paris: Seuil, 2006.

Traduções:

- *Les Prophéties de Chilam Balam* (adaptação do inglês e do espanhol). Paris: Gallimard, 1976.
- *La Relation du Michoacan* (tradução do espanhol). Paris: Gallimard, 1984.

Literatura infanto-juvenil:

- *Voyage au pays des arbres*. Paris: Gallimard, Enfantimages, 1978.
- *Lullaby*. Paris: Gallimard, 1980.
- *Celui qui n'avait jamais vu la mer (suivi de) La montagne du dieu vivant*. Paris: Gallimard, Folio Junior, 1982.
- *Villa aurore* suivi de *Orlamonde*. Paris: Gallimard, 1983.
- *La Grande vie* suivi de *Peuple du ciel*. Paris: Gallimard, Folio Junior, 1990.
- *Peuple du ciel*. Paris: Gallimard, Albums Jeunesse, 1991.
- *Balaabilou*. Paris: Gallimard, Albums Jeunesse, 2000.

Algumas obras colectivas:

- LE CLÉZIO, J.M.G. et al. *Jean-Paul Sartre*. Paris: Aix-en-Provence, L'Arc N° 30, 4ème trimestre 1966.
- LE CLÉZIO, J.M.G. et al. *Cahiers Colette 1*. Paris: Société des amis de Colette, Flammarion, 1977.
- LE CLÉZIO, J.M.G.; CHAZAL, Robert. *La Magie du cinéma*. Les Années Cannes 40 ans de festival, Paris: Hatier, 1987.
- LE CLÉZIO, J.M.G.; GRACQ, Julien. *Sur Lautréamont*. Bruxelles: Complexe, 1987.
- LE CLÉZIO, J.M.G.; LE CLÉZIO, Jémia. *Sirandanes*. Paris: Seghers, 1990.
- LE CLÉZIO, J.M.G. et al. *Petra. Le dit des pierres*. Arles: Actes Sud, 1993.
- LE CLÉZIO, J.M.G.; LE CLÉZIO, Jémia. *Gens des nuages*. Paris: Stock, 1997.
- LE CLÉZIO, J.M.G.; KUHN, Christophe. *Enfances*. Paris: Enfants Réfugiés Du Monde, 1997.
- LE CLÉZIO, J.M.G.; WINNINGHAM, Geoff; RODRIGUEZ, Richard. *In the eye of the sun: Mexican fiestas*. New York: Norton, 1997.

Tese:

- LE CLÉZIO, J.M.G. *La solitude dans l'oeuvre d'Henri Michaux*. Tese de Mestrado apresentada na Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, em 1964.

Anexo 2:

Traduções das obras de Le Clézio disponíveis em português (Portugal):

- *A febre*. Trad. Liberto Cruz. Lisboa: Ulisseia, 1967.
- *Deserto*. Trad. Fernanda Botelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1^a ed.1986.
- *Índio Branco*. Trad. Júlio Henriques. Lisboa: Edições Fenda, 1989.
- *O caçador de tesouros*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Edições Assírio & Alvim, 1994.
- *Diego e Frida*. Trad. Manuel Alberto. Lisboa: Relógio d'Água, 1994.
- *Estrela Errante*. Trad. Maria do Carmo Abreu. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- *O Processo de Adão Pollo*. Trad. Manuel Vilaverde Cabral. Lisboa: Europa-América, 2008.
- *Raga: abordagem do continente invisível*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Sextante, 2008.

Traduções das obras de Le Clézio disponíveis em português (Brasil):

- *Deserto*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- *À procura do ouro*. Trad. Vera Mourão. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- *Diego e Frida*. Trad. Lúcia Barrocas Motta e Silva e Paulo Mugayar Kühl. São Paulo: Scritta, 1994.
- *A Quarentena*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia Das Letras, 1997.
- *O peixe dourado*. Trad. Maria Helena Rodrigues de Souza. São Paulo: Companhia Das Letras, 2001.
- *O africano*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2007.
- *Refrão da Fome*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2009.

Anexo 3:

Prêmios literários atribuídos a J.M.G. Le Clézio

- 1963 **Prêmio Théophraste Renaudot**, por *Le Procès-verbal*.
- 1972 **Prêmio Valery Larbaud** (conjuntamente com Frida Weissman), atribuído pela Associação internacional dos amigos de Valery Larbaud, pelo conjunto da sua obra.
- 1980 **Prêmio Paul Morand**, concedido pela Academia Francesa, por *Désert*.
- 1992 **Prêmio União Latina de Literaturas Românicas**, atribuído pela União Latina, pelo conjunto da sua obra.
- 1994 **Prêmio de maior escritor vivo de língua francesa**, atribuído pela revista *Lire*.
- 1996 **Prêmio dos Telespectadores de France Télévisions**, por *La Quarantaine*.
- 1997 **Grande Prêmio Jean Giono**, pelo conjunto da sua obra.
- 1997 **Prêmio Puterbaugh**, concedido pela revista americana *World Literature*, pelo conjunto da sua obra.
- 1997 **Prêmio do Principado do Mónaco**, por *La Fête chantée*.
- 2008 **Prêmio Stig Dagerman**, pelo conjunto da sua obra.
- 2008 **Prêmio Nobel da Literatura**, pelo conjunto da sua obra.

Anexo 4:

Mapa de viagens⁶² de J.M.G. Le Clézio



20

⁶² DE CORTANZE, Gérard. "Une littérature de l'envahissement". In "Magazine Littéraire", n° 362, Fev. 1998, p. 20.

Anexo 5:

Capa de *Le Livre des fuites*

